

اُردو ادب

تاریخ و تنقید

254

12

پرنظر ثانی
اقبال صلاح الدین

پروفیسر محبوب علی شاکر
ایم۔ اے اردو، ایم۔ اے سیات

www.kitabosunnat.com

عزیز پبلشرز، اردو بازار، لاہور

اُردو ادب

تالیخ و تنقید

پروفیسر محب علی شاہ
ایم۔ اے اردو ، ایم۔ اے سیاسیات

بہ نظر ثانی



اقبال صلاح الدین

ہر علم و فن پر نایاب و کمیاب کتابوں کیلئے
0321
8803960 نذیر اولڈ بک شاپ

عزیز بک ڈپو ○ اردو بازار ○ لاہور

جملہ حقوق محفوظ ہیں

اس کتاب کا کوئی بھی حصہ بغیر تحریری اجازت پبلشر، شائع کرنا یا فوٹو کاپی کرنا کاپی رائٹ ایکٹ ۱۹۶۲ء (ترمیم شدہ ۱۹۹۲ء) کے تحت قانوناً "جرم اور قابل مواخذہ ہے۔"

۱۹۹۷ء	_____	اشاعت
عزیز بک ڈپو۔ لاہور	_____	ناشر
بخاری پرنٹنگ پریس لاہور	_____	مطبع
	_____	

عزیز بک ڈپو ○ اردو بازار ○ لاہور

انتساب

والد محترم
مولانا عبد القادر مرحوم
کے نام

کل نمبر ۲۰۰

برائے امتحان مقابلہ فیڈرل پبلک سروس کمیشن سال ۱۹۸۸ء اڈوالہ

اس امتحان میں سو سو نمبر کے دو پرچے ہوں گے جن کی تفصیل حسب ذیل ہے۔

پہلا پوچھ: ۲ کے جواب (20) نمبر ۱۰

تاریخ زبان و ادب کے جواب (25) ۶۰

١٥ _____ (20) نفون

٢٥

نمبر ۱۰۰ : دوسری اسرحہ : M.C.Qs

مقنن نظم و نشر کی تشریح

شعراء وادباء کے انکار کا تنقیدی جائزہ ————— ۶۰

یہاں پر رحمہ : نمبر ۱۰

— موضوعات —

۱۔ اردو زبان اُس کے مختلف نام اور ان کا پس منظر

۲۔ (الف) بزرگھریں مسلمانوں کی آمد اور اس کے سانی اثرات ۔

(ب) مسلمانوں کے زیر سایہ اردو زبان کا ارتقاء۔

(ج) مسلم ثقافت اور اردو زبان -

(د) اردو زبان و ادب کی اسلامی شناخت۔

۳۔ اردو کا درج ذیل زبانوں سے تعلق۔ عربی۔ فارسی، بلوچی۔ پشتو۔ سندھی۔ پنجابی۔

۴۔ مندرجہ ذیل عنوانات کے تحت اردو کی ادبی تاریخ کا خصوصی مطالعہ۔

(رئس منظر، رجانات اور خصوصیات)

(الف) اردو ادب کا ارتقاء — دورِ قدیم

زین الیادب کا ارتقاء ————— دور جدید

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

- (ج) انیسویں اور بیسویں صدی کی ادبی تحریکیں۔
 (د) پاکستان میں اردو کی قدیم ادبی روایات۔
 (ر) اردو ادب کا پاکستانی دور۔

کل نمبر ۱۰۰

دوسرا پرچہ

الف (نظم)

- | | | |
|---|-------|------------------|
| انتخاب کلام میر (مولوی عبدالحق) | _____ | ۱۔ میر |
| دیوان غالب | _____ | ۲۔ غالب |
| مسدس حالی | _____ | ۳۔ حالی |
| ظلوع اسلام۔ خضر راہ اور ساقی نامہ (نظمیں) | _____ | ۴۔ اقبال |
| بال جبریل کی غزلیں | _____ | |
| شاہنامہ اسلام | _____ | ۵۔ حفیظ جالندھری |
| سروادی سینا | _____ | ۶۔ فیض |
| شب رفتہ | _____ | ۷۔ مجید امجد |
| منزل شب | _____ | ۸۔ مختار صدیقی |
| دیوان | _____ | ۹۔ ناصر کاظمی |

ب۔ (شعر)

- | | | |
|--------------|-------|--------------------|
| سیرت النبی | _____ | ۱۔ شبلی نعمانی |
| چند ہم عصر | _____ | ۲۔ عبدالحق |
| زندگی | _____ | ۳۔ چودھری فضل حق |
| اداس نسلیں | _____ | ۴۔ عبداللہ حسین |
| کپاس کا پھول | _____ | ۵۔ احمد ندیم قاسمی |
| حاکم بدھن | _____ | ۶۔ مشتاق یوسفی |
| راجہ گدھ | _____ | ۷۔ بانو قدسیہ |

فہرست

صفحہ	مضمون	صفحہ	مضمون
۱۴۱	غزل (۵)		پیش لفظ
۱۸۵	نظم (۶)	۹	اردو ادب کی تاریخ :
۱۸۸	اردو نثر کا آغاز و ارتقاء (۷)	۱۱	۱- اردو زبان کے مختلف نام اور ان کا پس منظر
۱۹۴	تنقید (۸)	۲۰	۲- مسلم ثقافت اور اردو زبان
۱۹۹	ڈراما (۹)	۲۵	۳- اردو زبان کی اسلامی شناخت
	۸- اردو ادب کی تاریخ (دور جدید)	۵۵	۴- برصغیر میں مسلمانوں کی آمد اور اس کے لسانی اثرات
۲۰۲	شعری (۱)		۵- مسلمانوں کے زیر سایہ اردو زبان کا ارتقاء
۲۱۱	قصیدہ (۲)	۵۹	۶- اردو اور مختلف زبانوں کا تعلق
۲۲۰	مرثیہ (۳)		(۱) اردو اور عربی کا تعلق
۲۲۷	گیت (۴)	۶۲	(۲) اردو اور فارسی کا تعلق
۲۳۱	غزل (۵)	۶۷	(۳) اردو اور پنجابی کا تعلق
۲۵۷	نظم (۶)	۷۲	(۴) اردو اور سندھی کا تعلق
۲۹۷	جدید اردو نثر کا ارتقاء (۷)	۷۹	(۵) اردو اور پشتو کا تعلق
۳۳۷	ناول نگاری (۸)	۸۶	(۶) اردو اور بلوچی کا تعلق
۳۴۸	افسانہ نگاری (۹)	۹۲	۷- اردو ادب کی تاریخ (دور قدیم)
۳۹۱	ڈراما نگاری (۱۰)		(۱) شعری
۳۹۴	تنقید (۱۱)	۹۵	(۲) قصیدہ
۴۱۶	طنز و مزاح (۱۲)	۱۱۲	(۳) مرثیہ
۴۲۷	خاکہ (۱۳)	۱۲۵	(۴) گیت
۴۳۰	سفر نامہ (۱۴)	۱۳۷	

صفحہ	مضمون	صفحہ	مضمون
	تقیدی مطالعے		۹۔ انیسویں اور بیسویں صدی کی ادبی تحریکیں:
۵۸۵	الف - (نظم)	۲۳۳	علیگڑھ تحریک
۵۹۹	انتخاب کلام میر (مولوی عبدالحق)	۲۳۸	نومادوں کی تحریک
۳۳	دیوان غالب (غالب)	۲۴۲	ترقی پسند تحریک
۳۳۰	مسدس حالی (حالی)	۲۴۷	نئی شاعری کی تحریک
۳۳۷	خضر و زاہ (اقبال)	۲۵۶	روشنی ثقافتی تحریک
۳۳۲	ظہور اسلام (اقبال)	۲۵۷	پاکستانی ادب کی تحریک
۶۳۷	ساقی نامہ (اقبال)		۱۰۔ پاکستان میں اردو ادب:
۶۳۸	بالہ جبریل کی غزلیات (اقبال)	۲۵۹	(۱) گیت
۶۴۰	شاہنامہ اسلام (حفیظ جالندھری)	۲۶۲	(۲) غزل
۶۴۲	سروادی سینا (فیض)	۲۸۲	(۳) نظم
۶۴۳	شب رفتہ (مجید امجد)	۵۰۷	(۴) ناول
۶۸۳	منزل شب (مختار صدیقی)	۵۲۱	(۵) افسانہ
	دیوان (ناصر کاظمی)		(۶) ڈراما
	ب - (نثر)		(۷) سفرنامہ
۶۸۹	سیرت النبی (شبلی نعمانی)	۵۵۲	(۸) آپ بیتی
۶۹۸	چند ہم عصر (عبدالحق)	۵۵۶	(۹) خاکہ
۷۰۶	زندگی (چوہدری فضل حق)	۵۶۳	(۱۰) انشائیہ
۷۱۳	اواس نسلیں (عبداللہ حسین)	۵۶۷	(۱۱) طنز و مزاح
۷۳۱	کپاس کا پھول (احمد نعیم قاسمی)	۵۶۸	(۱۲) تنقید
۷۵۰	حاکم بدھن (مشتاق یوسفی)	۵۷۲	(۱۳) نوین ادب
۷۶۵	راجہ گدھ (بانو قدس)	۵۷۸	
۷۷۵	۸۔ کتابیات		

پیش لفظ

اُردو ادب (تاریخ و تنقید) آپ کے سامنے ہے۔ اس کا پہلا حصہ اُردو ادب کی تاریخ پر مشتمل ہے، جو اُردو زبان کے بارے میں بعض لسانی اور تہذیبی مباحث کے ساتھ ساتھ اُردو ادب کی ابتداء سے اب تک کی تاریخ پر مشتمل ہے۔ دوسرے حصے تنقیدی مطالعے میں اُردو ادب کی چند گرا نمایہ کتابوں اور بعض منظومات کا تنقیدی جائزہ ہے۔ اس کی تصنیف کے دوران میں میری حاصل توجہ ادب کی طرف رہی ہے نہ کہ ناقدین ادب کی آراء پر، بلکہ میں نے اکثر و بیشتر بعض گلامی قدر ناقدین ادب کی آراء کو نظر انداز کیا ہے یا ان سے اختلاف کیا ہے۔

اس کے تعارف کے سلسلے میں چند باتوں کا تذکرہ بہت ضروری خیال کرتا ہوں، پہلی بات یہ کہ اس کی تصنیف کے دوران میں سی۔ ایس۔ ایس کے اردو اختیاری کا نصاب مد نظر رہا ہے کوشش یہ کی گئی ہے، کہ کوئی پہلو تشنہ نہ رہے۔ اس لحاظ سے اس کتاب کو ایک طالب کا دوسرے طالب علموں کی خدمت میں ایک ارفان کما جا سکتا ہے۔

دوسری بات یہ کہ یہ کتاب استاذ گرامی جناب اقبال صلاح الدین کے حکم کا نتیجہ ہے۔ میں نے اقبال امر کے طور پر کرنے کو تو یہ کام شروع کر دیا، مگر بعد میں میری سست رویوں اور کاہلیوں پر ان کی یاد دہانیاں تازیلے کا کام کرتی رہیں۔ تب جبکہ یہ کام تکمیل کو پہنچا۔ مزید یہ بات کہنا بھی ضروری خیال کرتا ہوں کہ جناب اقبال صلاح الدین نے اس پر بالاستیعاب نظر ثانی فرمائی ہے۔ ان کی اصلاح نے اس کتاب کو بعض غلطیوں سے پاک کر دیا ہے۔ اس پر میں ان کی خدمت میں سراپا سپاس ہوں۔

استاذ گرامی پروفیسر ابوالاعجاز حفیظ مددقی کا شکریہ بھی مجھ پر واجب ہے کہ ان کی تربیت میرے لیے ہمیشہ ستارہ بھی ہے اور بادیاں بھی، جو تاریک راہوں میں میری راہنمائی کرتی رہی ہے اور آگے بڑھنے کے لیے سہارا بھی بنتی رہی ہے۔

مجھ پر اپنے احباب کا شکریہ بھی واجب ہے کہ جن کی مسلسل حوصلہ افزائی مجھے عزم عطا کرتی رہی ہے۔ ان میں سے پروفیسر عبدالرشید قریشی، پروفیسر محمد حسین وٹو اور پروفیسر محمد ہمالیوں جیمہ میرے خصوصی شکر لیے کے مستحق ہیں۔ والدہ محترمہ کی دعائیں میری زندگی کا اگر انقدر سرمایہ ہیں۔ میری دعا ہے کہ اللہ تعالیٰ انہیں تادیر سلامت رکھے۔

ہمارے کالج کی لائبریری کے کارکنوں محمد منشاء اور محمد فاروق کا شکریہ بھی ہم ضروری ہے جنہوں نے کتابوں کی فراہمی میں بہت محنت کی۔

والسلام

امجد علی شاہ

بصیر لوہہ ضلع اوکاڑا

یکم ستمبر ۱۹۸۸ء

اُردو ادب کی تاریخ

اردو کے مختلف نام اور ان کا پس منظر

وہ زبان جسے آج ہم اردو کہتے ہیں۔ اس نے ارتقاء کے کئی مراحل دیکھے اور مختلف مراحل پر مختلف ناموں سے موسوم کی گئی بعض نام ہندوستان کی قبضت سے دیئے گئے بعض نام علاقائی خوالوں سے اور بعض دوسری نسبتوں کی بنا پر دیئے گئے۔ ان کی مختصر تفصیل یہ ہے:

ہندوی، ہندی، ہندوستانی، ریختہ، اردوئے معلیٰ، دکنی، بگڑائی وغیرہ۔

① **ہندوی**

تاریخی سوادہ کی روشنی میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ ہندوی اردو کا قدیم ترین نام ہے۔ امیر خسرو (۱۱۶۵ء - ۱۲۳۵ء) زبان نامے ہند کے بارے میں لکھتے ہیں:

جلد زبان نامے دگر ہست یکے	ہست دگر گو نہ بہر یک
ہست دیری عرصہ بہر نامیتے	مصطلح خاصہ نہ از عاریتے
ہندی دلاہوری و کشمیری کبر	دھور سمندری تملنگی و گجر
مبھری و گوری و سنگال دادد	دہلی و پیرامنش اندر ہمہ حد
ایں ہمہ ہندوستان کہ زاباک کہن	عامہ بکار است بہر گو نہ سخن

(مشہوری نہ سپہر)

امیر خسرو کے مذکورہ اشعار سے یہ بات بدیہی طور پر سامنے آتی ہے کہ اس زمانے میں برصغیر میں بولی جانے والی دراصل ایک ہی زبان تھی جسے ہندوی کہا گیا ہے۔ البتہ برصغیر کے مختلف علاقوں کے مقامی اثرات کی وجہ سے ہندوی میں تھوڑی بہت تبدیلی آجائے کے حوالے سے امیر خسرو نے ان علاقوں کی روایت سے ہندوی کی مندرجہ ذیل شاخیں مقرر کر دی ہیں جنہیں انہوں نے کسی طور پر بھی مکمل زبان کا درجہ نہیں دیا:

ہندی دلاہوری، کشمیری، کبری، دھور سمندری، تملنگی، گجری، مبھری، گوری، سنگالی اور دہلوی۔

اس مقامی تبدیلی کے بارے میں امیر خسرو لکھتے ہیں :
 ” زبان ہندوی ہر صد کو ہے ، ہر گرو ہے اصطلاح دیگراست ، اپاری
 دیری چہار ہزار فرنگ یک است ،“

(دیباچہ دیوان غرۃ الکمال ، صفحہ : ۳۳)

خسرو نے اپنے پیشرو مسعود سعد سلمان (۴۰۴ھ - ۵۱۵ھ) کا ذکر کرتے ہوئے یہ
 بتایا ہے کہ انہوں نے خود بھی ہندوی میں شعر کہے اور مسعود سعد سلمان نے پورا ایک دیوان
 ہندوی میں ترتیب دیا تھا۔ اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں :

” پیش ازین از شامان سخن کسی را نہ دیوان بود گر مرا کہ خسرو ملاک کلام
 مسعود سعد سلمان را اگر چہ ست اماں نہ دیوان در عبارت عربی و پارسی و ہندی ،
 در پارسی مجرد کسی سخن را نہ قسم نکرده جز من کہ دیری کار قسام و عادم ،“
 (دیباچہ دیوان غرۃ الکمال ، صفحہ : ۶۷)

امیر خسرو کو اپنی ہندوی شاعری پر بجا طور پر ناز بھی تھا۔ جس کا ذکر وہ ذیل کے دو
 اشعار میں کرتے ہیں :

ترک ہندو ستانیم من ہندی گویم جو آب
 شکو مصری نذارم کو عرب را نم سخن

چومن طوطی ہندم ، از راست پرسی

زمن ہندوی پرکس تا لغز گویم

{ احوال و آثار امیر خسرو مشمولہ کلیات غزلیات خسرو
 (جلد اول) مرتبہ اقبال صلاح الدین ، صفحہ : ۷۰ } }

اس کے علاوہ سبحان رائے بٹاوی صلاحتہ المتواریخ میں بیان کرتے ہیں :

” امیر خسرو بزبان پنجاب بر عبارت مرغوب مقدمہ جنگ غازی الملک
 تغلق شاہ و ناصر الدین خسرو خاں کفہ کہ آں را بزبان ہندوار گویند ،“

{ بحوالہ خسرو و دوسروں کی نظر میں :
 { اقبال صلاح الدین ، صفحہ : ۷۰ } }

محولہ بالا شواہد کی روشنی سے جہاں یہ بات ثبوت کو پہنچتی ہے کہ امیر خسرو کے عہد میں برصغیر کی زبان کا نام ہندوی تھا۔ وہاں یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ جس ہندوی میں ان دو حضرات نے سخن گوئی سے کام لیا وہ لاہوری ہندوی تھی جس کے بارے میں حافظ محمود شیرانی کا کہنا ہے کہ یہی لاہوری ہندوی یعنی پنجاب کی زبان ترقی کر کے اردو کا درجہ اختیار کر گئی۔ واضح رہے اسی ہندوی یعنی پنجاب میں بولی جانے والی زبان کو بیسویں صدی کے رابع اول تک پنجابی زبان کے شعراء نے بھی ہندی نام سے یاد کیا ہے۔ ان پر شعراء میں مولوی عبدالکرم بھنگوی، مولوی عبدالحق، مولوی عبدالحق اور مولوی محمد دلپند شامل ہیں۔ اس کا ذکر ذیل کے اشعار میں ملتا ہے۔

مولوی عبدالحق بھنگوی: فرخ منائی دین ہے ہندی کلام کارن امیاں ہرستاں جوٹے بعد کرم
(نجات المؤمنین)

مولوی محمد دلپند: عظیم زینا ہندی انگ زینا بھٹی حافظ بنو ذوالنالی ہوئی کھڑی
(قصص انجین)

چنانچہ ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ یہی لاہوری ہندوی جب اپنے مضافاتی قصبے اور اپنے دور کے صوبائی صدر مقام دیا پور سے محضر الدین جو نا یعنی سلطان محمد غلٹی اور اس کے بیشتر لشکروں کے ساتھ دہلی میں فاتح کی حیثیت سے داخل ہوئی تو وہ مولوی ہندوی کے اثرات کو سمیٹتے ہوئے اردو کہلائی۔ اس کے برعکس مقامی سطح پر اس نے آہستہ آہستہ ہندوی کی بجائے پنجابی نام پایا۔

(۲) ہندی

بعض ماہرین لسانیات ہندی کو ہندوی کی طرح ہی اردو کا قدیم ترین نام قرار دیتے ہیں۔ ان میں حافظ محمود شیرانی بھی شامل ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

”اردو کا سب سے قدیم نام ہندی یا ہندوی ہے۔ اس کی ایک پرانی مثال وہ ہے جو حضرت شاہ میراں جی شمس العشق متوفی ۹۰۲ھ کے رسالہ خوش نغمہ میں ملتی ہے،“

(پنجاب میں اردو، صفحہ: ۴۹)

بعض دوسرے لوگوں میں شاہ برہان الدین جانی (۹۹۰ھ) جعفر ظلی (۱۱۳۳ھ)

فضل علی فضلی (۱۷۶۱ء) اور شاہ عبدالقادر (۱۷۹۰ء) شامل ہیں۔ جنہوں نے اردو کو ہندی سے موسوم کیا ہے۔

جعفر زٹلی کا مشہور شعر ہے جس میں انہوں نے اردو کو ہندی کہا ہے:

اگرچہ سبھی کوڑا کرکٹ است

ہندی و ہندی زبان لٹ پٹ است

میرا اثر ہے بھی اپنے ایک شعر میں اردو کو کبھی نام دیا ہے:

فارسی سوہیں ہندی سوہیں

باقی اشعار مثنوی سوہیں

ہندوستانی:

اردو کے ابتدائی عہد میں ہندوستان کی نسبت سے اسے ہندوستانی زبان کہا گیا۔ خصوصاً انگریزوں کے زیر اثر اس زبان کو اسی لفظ سے موسوم کیا جاتا رہا ہے۔ رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں:

”قدیم انگریز مؤرخ جنہوں نے ہندوستان کے حالات لکھے ہیں۔ اردو کو

”اندھستان“ سے تعبیر کرتے ہیں۔ شروع اٹھارہویں صدی کے مصنفوں نے زبان

لاٹینی میں اس کو ”نگلوانڈوستانی“ کہا ہے۔ اس سے پہلے انگریز مؤرخین اس کو

مورز کہتے تھے۔ جان گلکرسٹ نے ۱۸۷۷ء میں سب سے پہلے لفظ ”ہندوستانی“

زبان اردو کے واسطے استعمال کیا اور جھمی سے یہ لفظ مروج ہو گیا۔ گو اس کا پتا

بعض قدیم کتابوں میں ۱۶۱۶ء تک ملتا ہے۔“

(تاریخ ادب اردو، صفحہ: ۴۴)

رام بابو سکسینہ نے ایک غلط فہمی کا خود ہی تذکرہ کہ کے دوسرے ہی فقرے میں اس بات

کی تردید کر دی ہے۔ یعنی اردو کو ہندوستانی، کا نام انگریزوں نے دیا، ایک مغایط ہے

جس کی اس فقرے سے وضاحت ہو رہی ہے۔

”اس کا پتا بعض قدیم کتابوں میں ۱۶۱۶ء تک ملتا ہے۔“

انگریزوں نے اسے مورز بھی کہا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انگریز سپاہی مسلمانوں کو مور

Moors کہتے تھے۔ اردو زبان میں عربی فارسی کے الفاظ کی موجودگی کی وجہ سے انگریزوں نے

اے مسلمانوں کی زبان کہا۔ اس لئے انہوں نے اسے MOORS کا نام بھی دیا۔ مگر بعد میں انہوں نے اسے ہندوستانی کہا شروع کر دیا۔

ہندوستانی نام کی قدامت کے سلسلے میں ”بادشاہ نامہ“ ”تاریخ فرشتہ“ ”آدرب رس“ ہمارے رہنمائی کرتی ہیں۔ ان کتابوں میں اردو کو زبان ہندوستان یا ہندوستانی کہا گیا ہے۔ سب رس کے مصنف ملا وجہی لکھتے ہیں:

(سب رس، صفحہ: ۲۲)

”آغاز داستان زبان ہندوستان“
ڈاکٹر جان گلکرسٹ نے اردو کے لئے نمونہ ہندوستانی کا نام استعمال کیا۔ ڈاکٹر جان گلکرسٹ بارغ وہار کے مقدمے میں لکھتے ہیں:

”چچن ایک سہل و سادہ اور صاف اسلوب کے نکلنے میں کس قدر زیادہ کامیاب ہوئے ہیں اس کا اندازہ ہندوستانی زبان کا کوئی بھی عالم کر سکتا ہے۔ وہ ریختہ کے محاوروں کو ایسی صحت اور عظمت کے ساتھ استعمال کرتے ہیں کہ ان کے دیکھنے سے اس بات کا کامل یقین ہوتا ہے کہ ان کی واقفیت اردو زبان سے بڑی گہری تھی۔“

(بارغ وہار، صفحہ: ۸۸)

میرامن نے بھی اردو کے لئے ہندوستانی کا نام استعمال کیا ہے وہ بارغ وہار کے مقدمے میں لکھتے ہیں:

”جان گلکرسٹ صاحب نے لطف سے فرمایا کہ اس قصے کو ٹیٹھ ہندوستانی گفتگو میں جو اردو کے لوگ بولتے چلاتے ہیں ترجمہ کرو۔“

(بارغ وہار، صفحہ: ۳)

اردو کو ہندوستانی سے موسوم کرنے کی وجہ یہ تھی کہ اردو ہندوستان کے بیشتر علاقوں میں سمجھی جاسکتی تھی۔ اس کی وجہ مسلمانوں کی آمد سے مقامی زبان میں پیدا ہونے والا تحریک اور ایک جیسے الفاظ کی ان زبانوں میں آمیزش تھی۔

⑤ ریختہ

یہ نام بھی اردو کے قدیم ناموں میں سے ایک ہے اور یہی نام ہے جو عہد غالب تک متعارف بھی رہا۔ میراثر سے غالب تک کے ہاں مختلف اشعار میں یہ نام موجود ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

میراث: ایک تو ریختہ ہے سہل زبان

دوسرے جب کہ ہولشویکیاں

(خواب و خیال ۱۱۵۳ھ)

میرزا سودا: تو نے وہ سودا زبان ریختہ ایجاد کی

پڑھ کے اک عالم اٹھاتا ہے ترے اشعار فیض

غالب: ریختہ کے تمہیں استاد نہیں ہو غالب

کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

ریختہ کی وجہ تسمیہ کے سلسلے میں تذکرہ نگاروں نے بہت خیالی آرائیاں فرمائی ہیں۔

مولانا محمد حسین آزاد لکھتے ہیں:

”اس زبان کو ریختہ بھی کہتے ہیں کیونکہ مختلف زبانوں نے اسے ریختہ کیا ہے۔ جیسے دیوار کو ایرٹ، مٹی، چونا، سفیدی وغیرہ ریختہ کرتے ہیں یا یہ کہ ریختہ کے معنی ہیں گر جیڑی، پریشاں جز، چونکہ اس میں الفاظ پریشاں جمع ہیں، اس لئے اسے ریختہ کہتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ اس میں عربی فارسی اور ترکی وغیرہ کئی زبانوں کے الفاظ شامل ہیں۔“

(آب حیات، صفحہ ۲۱، ۲۲)

ریختہ نے امیر خسرو کے عہد میں نئے معنی پیدا کر لئے تھے۔ اس کا پس منظر یہ تھا کہ امیر خسرو نے فارسی اور ہندوستانی موسیقی کے ملاپ سے بعض نئی چیزیں تیار کیں اور انہیں نئے نام دیئے۔ ان ناموں میں سے ایک نام ریختہ بھی تھا۔ اس نام کا اطلاق ایسے سرود پر ہوتا تھا، جس میں ہندی اور فارسی کے مرکب اشعار گائے جاتے تھے۔ اس کی مثال امیر خسرو کی وہ غزل بتائی جاتی ہے، جس کا مطلع ہے:

ز حال میکس کن تغافل درائے نیناں بنائے نیناں
بختاب سجاں ندام اے جاں بریلو کاہے لگائے بختاں

امیر تقی میر نے ریختہ کی چار اقسام بیان کی ہیں:

(۱) ایک مصرعہ ہندی اور ایک فارسی۔

(۲) نصف مصرعہ ہندی اور نصف فارسی

(۳) فارسی کا عنصر حرف و فعل کی صورت میں ہو۔

(۴) فارسی تراکیب موجود ہوں۔

حافظ محمود شیرانی کی تحقیق ہے کہ گیارہویں صدی ہجری میں ریختہ نظم یا کلام منظوم کے مفہوم میں استعمال ہونے لگا۔ دلی دکنی، سراج اور رنگ آبادی اور میر تقی میر کے نال ریختہ کلام منظوم کے مفہوم میں استعمال ہوتا رہا ہے چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

دلی تجھ حسن کی تعریف میں جب ریختہ لوئے

(دلی دکنی)

سنے تو اس کون جان و دل سوں حسانِ عجم آ کر

اے سراج فتوح دیوان کے سب ریختے

(سراج اور رنگ آبادی)

خامہ مرثکانِ خواباں سے ہیں لائقِ صا د کے

(میر تقی میر)

پر ٹھہرتے بھری گے گلیوں میں ان ریختوں کو لوگ
دلت پر ہیں گی یاد یر بائیں ہماریاں

(۵) اردوئے معلیٰ

اردو ترکی زبان کا لفظ ہے، جس کے معنی لشکر کے ہیں۔ اسی کے کئی دوسرے معنی بھی ہیں مثلاً بازار، لشکر، محل، خیمہ، شاہی قلعہ وغیرہ۔ بابر نے اپنی ترک میں اردو کو لشکر کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔ اکبری عہد میں اردوئے معلیٰ، اردوئے لشکر، اردوئے حضرت، اردوئے عثمانی اور ایسی ایسی تراکیب ہندوستان میں رائج تھیں۔ شاہجہان نے جب "شاہجہان آباد" بسا تو اس نے بازار کو اردوئے معلیٰ کا خطاب دیا۔ میرامن اردو زبان کے آغاز کے ذیلی میں لکھتے ہیں:

”جب اکبر بادشاہ تخت پر بیٹھے تب چاروں طرف کے ملکوں سے سب قوم قدر دانی، اور فیض رسانی اس خاندانی لاشانی کی سن کر، حضور میں آکر جمع ہوئے لیکن ہر ایک کی گویائی اور بولی جدی جدی تھی۔ اکٹھے ہونے سے آپس میں لین دین، سودا سلف، سوال جواب کرتے ایک زبان اردو کی مقرر ہوئی۔ جب حضرت شاہجہان، صاحب قرآن نے قلعہ مبارک اور جامع مسجد اور شہر پناہ تعمیر کرایا اور تخت طاؤس میں جواہر جڑ دیا اور دل بادل سا خیمہ، چوبوں پر استادہ، طنبوں سے کھینچوایا اور نواب علی مردانہ خان نہر کھدے کرایا۔ تب بادشاہ نے خوش ہو کر حبش فرمایا اور

شہر کو اپنا دار الخلافت فرمایا۔ تب سے شاہجہان آباد مشہور ہوا اور وہاں کے بازار کو اردوئے معلیٰ خطاب دیا۔

امیر تیمور کے عہد سے محمد شاہ کی بادشاہت، بلکہ احمد شاہ اور عالمگیر ثانی تک کے وقت تک بڑھی بڑھی سلطنت یکساں چلی آئی۔ ندان، زبان اردو کی سمجھتے سمجھتے ایسی تھی کہ کسی شہر کی بول اس سے ٹک نہیں کھاتی،

(باغ و بہار، صفحہ: ۵)

اردو زبان اردو بازار کی نسبت سے اردوئے معلیٰ بھی کہلاتی رہی اور زبان دہلوی بھی مگر مؤخر الذکر نام زیادہ مقبول نہ ہو سکا۔ ایک عرصہ تک اہل دہلی خصوصاً دربار سے متعلق افراد کی زبان اردوئے معلیٰ کہلاتی رہی اور عوام الناس اور دیہی طبقے کی زبان ہندی یا سندوی کہی جاتی رہی۔

اٹھارھویں صدی عیسوی میں جب مرزا مظہر جان جاناں اور خان آرزو نے اصلاح زبان کی تحریک کا آغاز کیا، تو انہوں نے شہری طبقہ کی زبان کو ہی مستند خیال کیا۔ اور اپنی زبان کے لئے ”اردوئے معلیٰ“ کا نام استعمال کیا۔ بعد میں ”معلیٰ“ کا لفظ ترک ہونے لگا اور صرف ”اردو“ استعمال ہوتا رہا۔ قائم کے شاگرد میر محمدی مائل دہلوی کے دیوان میں ایک قطعہ ملتا ہے، جس کا آخری مصرعہ ہے:

ہندی تو نام مرث کیا اردو لقب چلا

یہ دیوان (۱۱۷۶ھ) کی تصنیف ہے اس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ۱۱۷۶ھ سے پہلے یہ زبان اردو سے موسوم ہو گئی تھی۔ آخر کار ناسخ کی اصلاح زبان کی تحریک نے اس زبان کے لئے ”اردو“ مخصوص کر دیا۔

اردو کے نام کے سلسلے میں مذکورہ بیان روایتی حقیقت کی روشنی میں لکھا گیا ہے، مگر علامہ آئی۔ آئی قاضی نے اس حقیقت سے اختلاف کیا ہے اور اردو کا نیا پس منظر دریافت کیا ہے وہ لکھتے ہیں:

”در حقیقت یہ ان اویں الفاظ میں سے ایک ہے جو آریہ اس خطے میں اپنے ساتھ لائے یہ ثابت کرنا آسان ہے کہ یہ لفظ اصلاً ترکی نہیں ہے۔ یہ لفظ خود ہمارے صوبے میں روزمرہ کی بول چال میں شامل ہے۔ ہم عام سندھی

حصہ

بول چال میں "اردو" ٹوٹھیر یا اشیاء کے ذخیروں اور انسانوں کے اجتماع کو کہتے ہیں۔ اس لفظ کے یہ معنی عربوں کے سندھ میں وارد سے تین ہزار برس پہلے سے رائج ہیں۔ لفظ اردو آریائی زبان کے قدیم ترین لفظوں میں سے ہے اور آج تک زندہ چلا آتا ہے۔ یہ آریائی تمدن کی ابتداء اور اس کی خاصیت کا منظر ہے یعنی انسانی معاشرت کا۔

یہی وہ لفظ ہے جو لفظ اردو کا ماخذ ہے جس کے معنی ایسے مجمعے کی زبان کے ہیں۔

لکھنؤ میں ہر قسم کے لوگ شامل ہوں۔ قی زمانہ ہم لفظ اردو کا ترجمہ "عوام انسان کی زبان" یا "علمی زبان" بھی کہہ سکتے ہیں۔

(سورہ، ۵۰، ۵۱، ۵۲، صفحہ: ۱۱، ۱۲)

اردو کے مختلف علاقوں کی نسبت سے بعض دوسرے نام بھی دیئے گئے، جیسے دکنی یا گجراتی، یہ نام ایک عرصہ رائج رہے مگر جو دکن اور گجرات کے لوگ اپنے خطوں سے باہر آئے اور ہندوستان کے مختلف خطوں کے لوگوں کا باہم دگر رابطہ ہوا تو یہ علاقائی نام منسوخ ہو گئے اور اردو کا نام ہر جگہ رائج ہو گیا۔

مسلم ثقافت اور اردو زبان

ثقافت کا مادہ ثقافت ہے، جس کے معنی بھانپ یا پالینے کے ہیں۔ ابن فارس نے کہا ہے کہ اس کے بنیادی معنی کسی ٹیڑھی چیز کو سیدھا کرنے کے ہیں اہل لغت کے نزدیک اس نقطہ میں نگاہ کی تیزی، ذہانت اور مہارت کا مفہوم پوشیدہ ہے ثقافت کو اردو میں انگریزی لفظ کلچر کے مترادف کے طور پر اپنایا گیا۔ ویسے کلچر کا موجودہ مفہوم بھی دو سو سال سے زیادہ پرانا نہیں۔ یہ لفظ اٹھارھویں صدی عیسوی میں اپنے موجودہ مفہوم میں استعمال ہونا شروع ہوا۔

ڈاکٹر جمیل جالبی نے کلچر کے اصطلاحی مفہوم کی تعریف یوں کی ہے:

”کلچر اس کی کا نام ہے جس میں مذہب و عقائد، علوم اور اخلاقیات، معاملات اور معاشرت، فنون و ہنر، رسم و رواج، افعال ارادی اور قانون، صرف اوقات، اور وہ ساری عادتیں شامل ہیں جن کا انسان ایک معاشرے کے رکن کی حیثیت سے اکتساب کرتا ہے اور جن کے بستے سے معاشرے کے متضاد و مخالف افراد اور طبقوں میں اشتراک و مماثلت، وحدت اور یکجہتی پیدا ہو جاتی ہے، جن کے ذریعے انسان کو وحشیانہ پن اور انسانیت میں تیز پیدا ہو جاتی ہے۔“

(پاکستانی کلچر، صفحہ: ۲۶)

فیض احمد فیض نے کلچر کے مختلف پہلو بیان کرتے ہوئے لکھا ہے:

”ہر قوم کی تہذیب یا کلچر کے تین پہلو ہوتے ہیں (۱) اس قوم کے اقدار و احساسات اور عقائد ہیں، جن میں وہ یقین رکھتی ہے۔ (۲) اس کے رہن سہن کے طریقے، اس کے آداب و اس کے اخلاق ظاہری اور (۳) اس کے فنون“

(ہماری قومی ثقافت، صفحہ: ۳۱)

محولہ بالا تعریفات کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ مسلم ثقافت کسی خطے کے مسلمانوں کے

عقائد و اقدار، آداب معاشرت اور فنونِ عملی و فنونِ لطیفہ سے عبارت ہے، مگر یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کھچر یا ثقافت میں مقامی پہلو بنیادی اہمیت رکھتا ہے یا نہیں؟ اسلام ایک عالمگیر دین ہے۔ مگر مسلمان اپنی ایک قومی یا علاقائی شناخت بھی رکھتے ہیں، اس لئے مسلم ثقافت کی ہیئت دنیا بھر کے مختلف خطوں میں مختلف ہے۔ جن میں عقائد کی سطح پر موجود مماثلت نے بہت سی باتوں میں یکسانیت بھی پیدا کی ہے اور علاقائی اختلاف نے تنوع اور بولکھونی بھی پیدا کی ہے۔

جنوبی ایشیا کے مسلمانوں نے یہاں کی صورت حال میں جس ثقافت کو پروان چڑھا یا یہ ثقافت ایک ترکیبی مزاج کی حامل ثقافت ہے جس میں بہت سے عوامل کے اثرات موجود ہیں جنوبی ایشیا کے مسلمانوں کی ثقافت کا تعین کرتے ہوئے تین جہات کو بنیادی اہمیت دی جائے گی:

۱۔ اسلامیت

۲۔ عربیت

۳۔ مقامیت

اسلامیت ایک مخصوص نظامِ عقائد و عبادت اور معاشرت کے بارے میں چند بنیادی اصولوں کا نام ہے۔ اسلام میں ایمان اور عمل صالح کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ ایک حدیث میں دین کے تین مدارج کا ذکر ملتا ہے۔

۱۔ اسلام

۲۔ ایمان

۳۔ احسان

اسلام دین کا ظاہر ہے، ایمان اس کا باطن اور احسان اس سے پیدا ہونے والا رویہ۔ ایمان اور احسان کے کئی مدارج ہیں، جنہیں صوفیائے کرام احوال و مقامات کا نام دیتے ہیں۔ اسی ایمان سے ظہورِ کائنات پھوٹتا ہے، جس کے نتیجے میں طبعیات بالعد الطبیعات کے ظہور کا ایک ذریعہ قرار پاتی ہے۔ اس طرح زندگی عالمِ طبیعی میں محدود نہیں رہتی ان سے بہت آگے تک پھیل جاتی ہے۔

جسم خاکی کے تلے جسم مثالی بھی ہے
 اک تبا اور بھی ہم زیرِ قبا رکھتے ہیں
 تقدی زندگی کے بارے میں قرآن حکیم میں ہے:
 اِنَّ اللّٰهَ يَأْمُرُكُمْ بِالْعَدْلِ وَالْاِحْسَانِ
 (ترجمہ: بے شک اللہ تعالیٰ تمہیں عدل اور احسان کا حکم دیتا ہے)
 اسلام میں زمان و مکان کا تصور جامد نہیں حرکی ہے:
 کُلُّ يَوْمٍ هُوَ فِي مِثَالِ

(ترجمہ: وہ ہر روز ایک نئی شان میں جلوہ گر ہوتا ہے)

عرب اسلام کے مخالفین اولیٰ تھے انہوں نے اسلام قبول کیا اور اسلام کو غالب کرنے
 کے لئے اپنی قوتیں صرف کر دیں۔

عربوں نے بنو امیہ، بنی عباس اور بنو فاطمہ کی شاندار سلطنتیں قائم کیں اور پانچ سو سال
 تک اسلام اور مسلمانوں کی نمائندگی اور سیادت کی۔ انہوں نے شاندار تقدی اور ثقافتی کارنامے
 سرانجام دیئے، دربار داری، فکر و فلسفہ اور شعر و ادب میں بے شمار خدمات دیئے۔

عرب ہمان فواز تھے، ان کے ہاں سخاوت بہت پسندیدہ تھی۔ انہوں نے بخیلوں اور
 کینوسوں کو مزاج کا نشانہ بنایا۔ عربوں کے ادب میں بخیلوں کے لطائف و ظرائف کی بھرمار ہے۔
 عربوں کے قبائلی مزاج کی وجہ سے ان کے ہاں جذبے جلد مشتعل ہو جاتے ہیں۔ اس لئے ان کی
 ظرافت جلد بھی وشتام بن جاتی ہے۔ عربوں کے ادب میں فحاشی کا سبب یہ ہے کہ وہ اشاریت و
 ایما کی بجائے بوجہ گئی کے قائل تھے۔ عربوں کے ہاں شعر و سخن کا چرچا دورِ قدیم سے موجود تھا۔
 ان کے ہاں ادبی مجالس منعقد ہوتی تھیں، جن میں نئے نادیاں، "دارالندوہ" اور "الندیر" کے
 نام ادبی تاریخ میں اب تک محفوظ ہیں۔ عرب میں مختلف موسمی بازار اور سالانہ میلے لگتے تھے۔
 جن میں ادبی مجالس برپا ہوتی تھیں۔ سوق عکاظ میں حسان بن ثابت کے شعر پر کی گئی تعقید اب
 تک محفوظ ہے۔ اس تنقید سے معلوم ہوتا ہے کہ عربوں کے ہاں اظہار میں مبالغہ ادب کا
 بنیادی معیار ہے۔ عربوں کے ہاں ہر شاعر کا ایک راوی ہونا تھا۔ عہد اموی تک روایت
 شعر کا سلسلہ جاری رہا۔

نبی اکرم صلی اللہ علیہ وسلم نے جاہلی عصیتوں کو مشاکرہ اخلاق فاضلہ کی تعلیم دی جس سے ان

کے معیارات ادب بھی بدلی گئے۔ حضرت عمر فاروقؓ کے ذہیر کے کلام پر تبصرے سے صحابہ کرام کے انداز نقد کا پتا چلتا ہے۔ حضرت عمر فاروقؓ نے فرمایا:

”ذہیر کے کلام میں الجھاؤ نہیں۔ وہ ماناؤں اور غریب الفاظ استعمال نہیں کرتا۔ غیر واقعی اوصاف سے کسی کو متصف نہیں کرتا۔ یعنی مدح میں غلو سے کام نہیں لیتا۔“ (حوالہ نظریات، دقام احمد رضوی، صفحہ: ۵۴)

دوسری صدی ہجری میں رندی و کسرتی عربی شاعری کا موضوع بن گئی۔ اس عہد کا نمائندہ شاعر ابو نواس ہے۔ تیسری اور چوتھی صدی میں ادب اردو کو بہت ترقی نصیب ہوئی۔ خصوصاً چوتھی ہجری میں عربی ادب درجہ کمالی کو چھونے لگا۔ عربوں نے قصیدہ جیسی پیرہن کو صنف ادب کو عروج تک پہنچایا، مرقیہ کو فروغ دیا اور اس میں کئی جدتیں پیدا کیں۔ عربوں نے دینی علوم خصوصاً تفسیر، حدیث، فقہ، علم الکلام، علم الرجال کے علاوہ بلاغت، نحو، صرف اور معانی و بیان کو بہت فروغ دیا۔ فنون میں انہوں نے خطاطی اور تعمیر کو خصوصی فروغ دیا اس کی بنیادی وجہ یہ تھیں کہ خطاطی نے قرآن حکیم کی خطاطی کی وجہ سے فروغ پایا اور نئی تعمیر کو تعمیر مساجد نے فروغ دیا۔ بنی امیہ اور بنی عباس کے عہد میں سنگ تراشی اور کجکاری کی مختلف صورتیں ایجاد ہوئیں۔ محرابوں کی آرائش کا آغاز ہوا۔ عربی عہد میں مذکورہ فنون کے علاوہ جن فنون نے فروغ پایا۔ ان میں لکڑی کی کندہ کاری، فلز کاری، کوزہ کاری، شیشہ اور بلور سے برتن سازی، پارچہ بافی اور قالین سازی قابل ذکر فنون ہیں۔ اگرچہ مسلمانوں میں مصوری، اور بت تراشی کو کبھی زیادہ فروغ حاصل نہیں ہوا۔ مگر مصوری کے سلسلے میں مسلمانوں اور عربوں کی تاریخ تھی نہیں۔

مسلمان قرن اول میں دریا کی مضطرب لہروں کی طرح بڑھے اور ملک ملک پھیل گئے۔

مسلمان ملاح پہلی صدی ہجری میں ہی ساحل ہند تک پہنچ گئے تھے۔ ۱۲ء میں محمد بن قاسم کی سربراہی میں عرب فوج نے سندھ فتح کیا اور ۱۲ء تک ملتان پہنچ چکے تھے۔ ۱۰۱ء میں محمود غزنوی کی افواج نے ہندوستان پر اپنے حملوں کا آغاز کیا۔ پھر محمد غوری نے ہندوستان فتح کیا اور اس کے غلام قطب الدین ایبک نے ہندوستان میں پہلی مسلمان حکومت کی بنیاد ڈالی۔ ان بادشاہوں کے ساتھ ساتھ علماء اور صوفیائے کرام بھی ہندوستان تشریف لائے نتیجہً مقامی لوگوں نے اسلام قبول کیا اور مسلم ثقافت کو پروان چڑھانے کا

موجب بنے۔

ہندوستان میں مسلمانوں کے دورویہ واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ ایک روئے ہندو مسلم میں ایک ترکیب پیدا کرنے کا تھا جو دوسرا دور ہندو مسلم میں منافرت کا تھا۔ مسلمان حکمرانوں نے ملک داری کی ضرورت کے پیش نظر رواداری کا اصول اپنایا۔ محمد بن قاسم نے ہندوؤں سے اہل کتاب کا سامعہ ملے کیا اور انہیں مذہبی آزادی دے دی۔ بعد کے ادوار میں ہندوؤں پر سختی کرنے کی تحریک پیدا ہوئی۔ سلطان اہلس کے عہد میں وسط ایشیا سے ہجرت کر کے آنے والے علما نے سلطان پر زور دیا کہ ہندوؤں سے "اما قتل و اما لاسلام" کا معاملہ کیا جائے مگر سلطان نے ہر بات نہ مانی مگر علماء کے اصرار پر یہ تسلیم کر لیا کہ ہندوؤں کو دربار میں عزت نہ دی جائے یہی صورت حضرت مجدد الف ثانی تک کسی نہ کسی صورت میں برقرار رہی۔

دوسری طرف اشتراک و تعاون کی پالیسی بھی سرکاری اور عوامی سطح پر موجود رہی چشتیہ سلسلے کے متاثرہ بزرگ شیخ عبدالقدوس گنگوہی فرمایا کرتے تھے:

”یہ کیا شور و غوغا ہے، کوئی ٹوٹا ہے، کوئی کافر، کوئی مطیع ہے، کوئی گنہگار کوئی مسلمان اور کوئی پارہ۔ یہ سب ایک ہی لڑی کے پروٹے ہوئے ہیں“

۱۔ (مسلمین دہلی کے مذہبی رجحانات، خطی نظامی، صفحہ ۱۴۹)

بارہے بہادری کو مذہبی رواداری کی تلقین کی۔ اس مذہبی رواداری کی انتہائی صورت کے نمائندہ جلال الدین اکبر اور داراشکوہ ہیں۔ داراشکوہ نے اپنی فکر کو ستر اکبر، اور مجمع البحرین کی صورت میں پیش کیا۔

ان دو متضاد فکری رویوں کے علاوہ مسلمانوں نے مقامی حالات اور مقامی افکار سے اپنے تمدن اور ثقافت کے سلسلے میں بہت کچھ اخذ کیا۔ ہندو معاشرت کے پرچند پہلو خصوصی طور پر قابل ذکر ہیں:

۱۔ نسلی تفاوت یعنی انسان کا پیدائشی طور پر چار ذاتوں یعنی برہمن، کستری، ویش، شودر میں سے کسی ایک ذات سے وابستہ ہونا اور اس حوالے سے عزت یا ذلت کا مستحق ہونا۔

۲۔ عورت کی کمتر معاشرتی حیثیت، ہندوستان میں عورت کو بہت ہی پست

درجہ حاصل تھا ویدوں میں عورت اور شہود دونوں کو (روسی مال سے محروم) کیا گیا ہے۔

(۳) راجہ اور پرجا کا رشتہ جبر یا استعمار تھا۔ راجپوتانہ میں "بولی سویا"، کی رسم اس بات کا اظہار تھا کہ راجا پر جا کے تمام لوگوں سے قوت و شوکت اور حریت میں بالائے ترہے۔ مہاجر مانتے سرداروں سے اپنی سوائی، درتری) منوا کر ان کی بیٹیوں کو اپنے حرم میں داخل کر لیتا تھا۔ اسی طرح حرم میں کئی عورتیں جمع ہو جاتی تھیں۔

(۴) خوش عقیدگی اور مظاہر پرستی بھی ہندوستان کی معاشرت میں راسخ ہو چکی تھی۔

مسلمانوں نے ان تمام خصوصیات کو کسی نہ کسی صورت میں اپنایا۔ ذات پات کا تصور اسلام کی مساوات کی تعلیم کے باوجود مسلمانوں میں خاصا مقبول رہا۔ عہد سلاطین کے مؤرخ فیاض الدین برنی سلطان نجات الدین بلبن کے بارے میں لکھتے ہیں:

"اس نے کسی رذیل، بے کار، کم اصل، کینے اور پست بہت شخص کو کوئی عہدہ نہیں دیا۔ بلکہ ایسے لوگوں کو محل کے قریب آنے کا بھی روادار نہ تھا جب تک وہ آدمی کی اصل اور نیا دوجان نہ لیتا تھا کوئی شغل یا کام اس کے سپرد نہ کرتا۔"

(تاریخ فروزشاہی، صفحہ ۷۷)

ہندی مسلمان معاشرے میں ہنرمند کو ذلیل اور امیر کو نجیب کہا جاتا تھا جس کی

جھلک انشاء اللہ انشاء کے اس شعر میں دیکھی جاسکتی ہے:

نجیبوں کا عجیب حالی ہے اس دور میں یارو

جسے دیکھو یہی کہتا ہے، ہم بے کار بیٹھے ہیں

ہندوستان میں مسلمانوں نے عورت کو جو حیثیت عطا کی، اس کی جھلک

میوانا اشرف علی تھانوی لکھ کتاب ہشتی زیور میں دیکھی جاسکتی ہے۔

برصغیر میں مسلمان معاشرے میں سادات کو بہت بلند مقام دیا گیا اور ادیانے کرام

کو مرکزی حیثیت دی گئی۔ صوفیہ کے زہد و تقویٰ اور کشف و کرامات کی کہانیاں بہت مشہور

ہوئیں۔ ان کے مقابر کو دربار کہا گیا۔ انہیں سلاطین کی طرح مختلف القاب دیئے گئے۔ جیسے

شیخ الشیوخ، شہاب الملک، سلطان الادویہ، معین الادویہ، خواجہ، قطب الاقطاب

قطب المشائخ، سلطان التارکین، زبدۃ العارفین، قہودۃ السالکین وغیرہ صوفیاء کی

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

جہاں معاشرت کا اہم حصہ بن گئیں۔ مختلف امور میں ان سے مدد کا تصور پر پروان چڑھا
 عرض درویش اور صوفی معاشرے کے مقدس اور نمایاں کردار بن گئے۔

جنوبی ایشیا کے مسلمانوں کی ثقافت کے تین بنیادی پہلوؤں اسلامیت، عربیت،
مقاومت کے ساتھ بعض دوسرے ممالک سے ایران اور افغانستان وغیرہ کے ثقافتی اثرات
بھی موجود ہیں۔ مثلاً ادب کی سطح پر صغیر کے مسلمانوں نے عربوں کی برہنہ گوئی کے مقابلے
میں ایرانیوں کی اشاریت و ایمائیت کو زیادہ پسند کیا۔ مسلمانوں کے شاہی نظام میں
ایران کی شاہی ثقافت کی جھلک بھی نمایاں نظر آتی ہے۔ یہاں کی شاہی زندگی میں ہمیں
بادشاہ اور رعایا میں واضح فرق نظر آتا ہے۔ سلطان بادشاہوں نے بے شمار علامات ایجاد
کیں تاکہ دوسروں سے نمایاں نظر آئیں۔ مثلاً بادشاہوں کا تخت پر مہمنا، جمع میں ان کے
نام کا خطبہ پڑھنا، شاہی کے جاری کرنا، سفر میں شاہی جھنڈے اور شاہی ادیانات وغیرہ۔
بادشاہ رعایا کو مطیع رکھنے کے لئے اپنے وفاداروں کی فوج طغر موز تیار کرنے پر امر
کو وظائف، جاگیروں، انعامات اور خطابات سے نوازتے تھے۔ غائب جیسے عظیم شاعر بھی
دبیر الملک کے خطاب سے نوازے گئے۔ شہزادوں، شہزادیوں، بیگمات، خوش نویسوں،
موسیقاروں کو خطابوں سے نوازا جاتا۔ جو دو سنہا کی بارش کی جاتی۔ محتاجوں کے لئے نگر خانے
جاری کئے جاتے۔ بڑی بڑی عمارتیں تعمیر کی جاتیں۔ جن سے عوام کا روزگار بھی چلتا رہتا، اور
مبجہ فتن بھی ظاہر ہوتا۔

مسلمان عوام اور مسلمان بادشاہوں نے ہندوستان میں کئی نئی باتیں متعارف کرائیں
 انہوں نے ہندوستان میں باغ لگانے کا رواج عام کیا۔ باغوں میں آبشاریں اور نواف
 مسلم عہد میں لگائے گئے۔ بعض پھلدار درخت خوبائی، بادام، ناشپاتی، سیب۔ مسلمانوں
 کے ساتھ آئے۔ باغ میں چمن بنانے کا رواج بھی مسلمانوں کی عطا ہے۔ تنور اور حمام بھی
 انہی کے ساتھ ایران سے آئے۔ مساجد، مقابر، کارواں سرائے، اور خانقاہیں مسلمانوں کے
 دست ہنر مند نے تعمیر کیں۔ مسلمانوں نے مشاعروں، مرثیہ گوئی، وعظ گوئی اور داستان گوئی
 کی روایت کا آغاز کیا۔ عید اور نوروز کے میلے سجائے۔ فن تعمیر اور خطاطی کو درجہ کمال تک
 پہنچایا۔ عہد مغلیہ میں مصوری کا ایک نیا دبستان وجود میں آیا۔ شکار، ہاتھیوں کی لڑائی
 اور مختلف قسم کی بازیوں، مسلمانوں کی خاص تفریحیں تھیں۔ ہر بازی میں بے شمار جدتیں

پیدا کی گئیں۔ بے شمار میلے وجود میں آئے۔ کھانے کی بے شمار اقسام وجود میں آجیاد ہوئیں صرف روٹی کی ہی بے شمار اقسام تھیں۔ شادی بیاہ، غمی اور ماتم کی بے شمار رسوم ظہور میں آئیں اور پروان چڑھیں۔

برصغیر کے مسلمانوں کی ثقافت کی یہ ایک مختصر سی جھلک ہے جس کا عکس ہمیں اردو ادب میں بھرپور طور پر نظر آتا ہے۔

ادب کے دو پہلو ہوتے ہیں۔ ایک انسانی یا بین الاقوامی اور دوسرا قومی۔ اردو ادب میں بھی انسانی رخ کے پہلو بہ پہلو قومی رخ نمایاں ہے اور یہ رخ برصغیر کی مسلم ثقافت کا عکاس ہے۔

(غزل) اردو شاعری کی آبد ہے اور ہندی مسلمانوں کے مخصوص تہذیبی مزاج کی ایک عکاس بھی یہ مسلمان معاشرے کے اس رد عمل کی عکاس ہے جو انسانیت کو دیرپیش سوالوں کے جواب میں مسلم ثقافت کو پیش کرتی ہے۔ اردو غزل اپنے ابتدائی سفر میں ہندی گیت اور ہندی تہذیب سے متاثر ہے۔ مگر ولی دکنی نے فارسی اسالیب اور مسلم ثقافت کو غزل کا مزج بنادیا۔ شمالی ہند کے غزل گوؤں نے غزل کو مسلم ثقافت کی نمائندہ صنف بنادیا۔ اس لئے جیلانی کا مران لکھتے ہیں:

”اردو غزل در حقیقت برصغیر میں مسلم شعور کی تاریخ ہے۔ بحیثیت ایک شناختی صنف اظہار کے غزل مسلم معاشرے کے حلقے کی کوہ دار کے نقیب و فراز کی ترجمان بھی ہے اور مخصوص لفظیات اور علائم و رموز کے باوجود برصغیر میں اسلام کی سرگزشت کی امین بھی۔“

(خواجہ تحسین و تردید: فتح محمد ملک، صفحہ ۳۵۹)

غزل کی علامات، رموز، فکر، زبان گویا ہر شے نے مسلم ثقافت سے جنم لیا۔ محمد قلی قطب شاہ کی غزل ہندی مزاج کے قریب ہے مگر ان کے بعض اشعار مسلم ثقافت کے ماحول کی جھلک دکھاتے ہیں۔ مثلاً:

یوسف گم سوچہ را گاہ بہ کنعاں غم نہ کھا
گھر تیرا امید کا ہو گا گلستان غم نہ کھا

ولی دکنی نے نمایاں طور پر مسلم ثقافت کو غزل میں شامل کیا اور اس کے بعد یہ رنگ

مزید نکھرتا گیا ہر اس کی جھلک مختلف شعرا کے ہاں دیکھی جاسکتی ہے ذیل میں اس کی چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں :

ولی :
ساکب راہ فنا کوں دم بدم
آفرت کی رہنما شمشیر ہے
کعبہ فتح و ظفر میں، اے ولی
مشکل محراب دعا شمشیر ہے

سودا :

علی کا نقش قدم ڈھونڈتا ہے یوں سودا
پھرے ہے بادِ سحر چوں سرِ شاخ میں گل کے
دل کسی سے کہ جب پلٹا ہے
دین و دنیا سے جی اچھٹا ہے

میر تقی میر :

برقع کو اٹھا چہرے سے وہ بت اگر آوے
اللہ کی قدرت کا تماشا نظر آوے
کبھو قاصد جو وہ بڑھے پہلے کیا کرتے ہیں
جان و ایمان و محبت کو دعا کرتے ہیں

ذوق :

ذوق عاصی ہے تواس کا خاتمہ کجوبخیر
یا الہی اپنے نغمہ المرسلین کے واسطے

غلام بھدانی مصحفی :

دوستی تھی ہر اک سے مجھے تا درِ قبر
دوش پر نقش مری گبر و مسلمان سے کر

امام بخش ناسخ

وا غلط اُجد سے اب جانتے ہیں مے خانے کو ہم
پینک لظف و ضولیتے ہیں پیمانے کو ہم

پیدر علی آتش:

سائل ہوں تجھ کو قید کم و بیش کی نہیں
فخار ہے کہیم کثیر و مستیل کا

نواب مرزا خاں داغ

گیا ہے عرش پر شور نالوں کا
خدا بھلا کرے آزاد دینے والوں کا

الطاف حسین خالی:

کب تنک اے ابر کرم تر سائے گا
مینہ بھی رحمت کا کبھی برائے گا
پیاس تیری بوئے ساغر سے لذیذ
بلکہ جام آب کوثر سے لذیذ

علامہ اقبال:

میں ایسے فقر سے اے اہل حلقہ باز آیا
تمہارا فقر ہے بے دولتی و رنجوری
تیرے ضمیر پہ جب تک نہ نوز دل کا تب
گرہ کش نہ رازی نہ صاحب کشاف

فراق گورکھپوری:

نہ خونِ منظور ہے شفق پر نہ قتلِ سرمد کی داستان ہے
اب اس سے اوروں کی صبح ہوگی جو نعرہ گروہ ہوگا

فیض احمد فیض:

دستِ فلک میں گردشِ تقدیر تو نہیں
دستِ فلک میں گردشِ ایام ہی تو ہے

منیر نیازی

زوالِ عصر ہے کہنے میں اور گداگر ہیں
کھلا نہیں کوئی دربابِ التجا کے سوا

غزل میں رموز، علامات، تعلیمات، احوال و مقامات، ماحول اور فضا مسلم ثقافت کے مظاہر سے جنم لیتی ہے۔ بہت سی علامات کا تعلق اس کے بنیادی ماخذ سے ہے بعض کا تعلق تاریخ اسلام سے اور بعض کا تعلق علوم اسلامی سے۔ غزل کا محبوب دور شاہی کے مسلمان بادشاہوں کی جھلک دکھاتا ہے۔

غزل میں مسلم ثقافت علامتی حوالے سے داخل ہوئی مگر **ثنوی** میں مسلم ثقافت کی تفصیل ملتی ہے۔ ثنوی کی ابتدا میں حمد و نعت، منقبت کے اشعار کا ہونا اور پھر بادشاہ کی تعریف مسلم ثقافت کی ترجمانی کرتا ہے۔

میر تقی میر نے کئی مثنویاں لکھیں۔ انہوں نے "اشکار نامہ" کے عنوان سے تین مثنویاں لکھیں۔ ان میں بادشاہ کے سیر و شکار کی جھلک نظر آتی ہے۔ ایسے ہی ایک ثنوی "مرغ ہزارا" میں انہوں نے درپردہ ال کی مسلم ثقافت کی جھلک دکھائی ہے۔

میر حسن کی سحر الیاء مسلم ثقافت کی عکاسی کرتی ہے۔ انہوں نے لکھنؤ کی مسلم شاہی ثقافت کی بھرپور تصویر دکھائی ہے۔ باغوں کی آرائش، جشن، خوشی کی رسوم، مسلمانوں کے مختلف فنون کی تفصیل سحر الیاء کے اشعار میں موجود ہے۔

بچے کی پیدائش پر مبارک بادوں کا منظر:

نواہوں نے خواجہ سراؤں نے جا
کئی نذریں گذر انیاں اور کب
مبارک تجھے اے شیر نیک بخت
کہ پیدا ہوا وارث تاج و تخت
سکندر نژاد اور دارا حشم
فلک مرتبت اور عطار و دہم
پر سنتے ہی شہداء، بچھا جامباز
تجھے فضل کرنے نہیں لگتی بار
اس دور کے علوم کی تفصیل ملاحظہ ہو:

معاد و منطق بیان و ادب
پڑھا اس نے منقول و معقول سب
خبردار حکمت کے مضمون سے
غرض جو پڑھا اس نے قانون سے
لگائیت و ہندسہ تا نجوم
زمین آسمان میں پڑی اس کی دھوم
کئے علم نوک زبانِ حشر و حشر
ای نوحے اس نے کی عمر حشر

دانشگر نسیم کی نگار نسیم میں بھی مسلم ثقافت کی جھلکیاں جا بجا ملتی ہیں۔ اس کی ابتدا میں حمد و لغت اور منفذت کے اشعار ہیں۔ اس کی کہانی کے بعض کردار مسلم ثقافت کے نمائندہ کی جھلک دکھاتے ہیں۔

مومن خاں مومن نے سید احمد شہید کی تحریک جہاد کی حسرت میں ایک مثنوی لکھی یہ مثنوی مسلم ثقافت کی عکاس ہے۔

(۳) قصیدہ ملا دشاہوں کی تعریف و توصیف کے لئے لکھے گئے۔ ان میں مسلمان بادشاہوں کی جاہ و حسرت، شان و شوکت، جود و سخا، دین پروری اور رعایا کو آزادی کی جھلک دکھائی جاتی ہے اس سلسلے کے اہم نام سودا، ذوق اور غالب ہیں۔ بعض قصائد حضور اکرم کی شان اقدس میں بھی لکھے گئے، چلے حسن کا کو روئی کا قصیدہ الامیہ لغت کی تاریخ میں بہت اہم ہے۔

(۴) سر غلام احمد نے کہ بلا کی عظیم قربانیوں کی جھلک دکھاتا ہے۔ یہ صنف تاریخ اسلام کے ایک واقعے کے گرد گھومتی ہے، اکثر مرثیہ گو شعرا نے مرثیوں میں عرب کے تہذیبی پس منظر کی بجائے لکھنؤ یا ہندوستان کا تہذیبی پس منظر پیش کیا ہے، مگر یہ صنف بنیادی طور پر مسلم ثقافت کی نمائندگی کرتی ہے۔ مرثیہ کے سلسلے میں انیس و دہر کے نام بہت نمایاں ہیں۔

(۵) نظم کا ابتدائی روپ ہمیں نظیر اکبر آبادی کے ہاں ملتا ہے۔ انہوں نے ”عبد العزیز“ ”شب برات“ اور ”نذر داتا گنج بخش“ جیسی نظمیں لکھ کر عوامی مسلم ثقافت کی جھلک دکھائی ہے۔

(۶) (شہنشاہی) نے اپنی نظموں کے لئے تاریخ اسلام کو منتخب کیا اور کئی تاریخی واقعات کو نظم کا جامہ پہنا دیا۔ مثلاً ”مسادات اسلام“، خلافت فاروقی کا ایک واقعہ، غزل غازی کا ایک واقعہ، محمد نبوی کی قصہ، ایک خاتون کی آزادانہ گستاخی اور رسول اللہ کا حکم و عفو، تنزل اسلام کا اصل سبب، مذہب یا سیاست، ہجرت نبوی وغیرہ تاریخ اسلام کے مختلف واقعات کو پیش کرتی ہے۔

مولانا الطاف حسین حالی نے اپنی عظیم نظم ”مسدس مدوحہ راسخا“ میں اسلام، تاریخ اسلام اور مسلمانوں کے کردار کو جس وقت اور جگہ سے بیان کیا ہے۔ اس کی نظیر بہت کم ملتی ہے۔

علامہ اقبال کی نظمیں تمام کی تمام مسلم ثقافت کے ہی مختلف حوالوں کو پیش کرتی ہیں، اس لئے ان کا انتخاب بہت فضل ہے۔ مسلم ثقافت کی واضح جھلک، مسجد قرطبہ، ذوق و شوق، خضر راہ، والدہ مرحومہ کی یادیں، طلوع اسلام وغیرہ میں نظر آتی ہے۔
جدید شعرا میں ہے اکثر کے ہاں مسلم ثقافت منفی یا مثبت حوالے سے ملتی ہے۔ منفی حوالے کی نمائندہ مثال ن۔م۔ راشد ہے اور مثبت حوالے کی نمائندہ مثال منیر نیازی ہے۔
 فیض احمد فیض نے مسلم ثقافت سے اپنی اکثر علامتیں حاصل کی ہیں۔
 جدید شعرا میں سے بعض کے ہاں مسلم ثقافت کا تصور دھندلا گیا ہے بعض شاعروں نے تہذیبی حوالے کے بغیر بین الاقوامی حوالے سے شاعری کی ہے مگر جیلانی کا مران نے اپنی ادبی قومیت دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ انہوں نے نظم میں بھی اسلامی تہذیب کو پس منظر بنانے پر خاصا زور دیا ہے۔

- ⑥ اردو ناول کی ابتدا نذیر احمد کے سات قصوں اور سرشار کے فسانہ آزاد سے ہوئی۔ نذیر احمد کے قصے دلی کے مسلمان شرفار کی ثقافت پیش کرتے ہیں اور فسانہ آزاد کو کھنکھانی تفریق کرتا ہے۔ مرزا محمد ہادی رسوا کے ناول "امراؤ جان ادا"، کامرانی کے دارا ایک طوائف ہے مگر اس میں آداب گفتگو، آداب معاشرت، شعر و شاعری، تعزیر داری، مجلس عزاء وغیرہ میں مسلم ثقافت کے مختلف پہلو نظر آتے ہیں۔
- پریم چند کے ہاں ناول اور افسانے میں ہندو اور مسلم دونوں کے ثقافتی مظاہر موجود ہیں۔ مسلم ثقافت کا منظر "جج اکبر"، "اڑھید گاہ"، میں ملتا ہے۔
 "انتظار حسین" مسلم ثقافت کے نمائندہ افسانہ نگار ہیں۔ ان کے افسانوں کے مجموعے "شہر افسوس"، "اڑھید آدھی"، "آخری آدمی"، "مسلم ثقافت کا منظر نامہ پیش کرتے ہیں۔
- ⑦ ڈرائے میں اندر سمجھا سے انارکلی تک اور جدید ڈرامہ نگاروں تک مسلم ثقافت کے مختلف پہلو بکھرے ہوئے ہیں بعض جگہ نمایاں اور بعض جگہ غیر نمایاں صورت میں جیسے اندر سمجھا میں مسلم ثقافت کا رنگ ہلکا ہے۔ جب کہ آغا حشر کے ڈراموں اور تاج کے انارکلی میں یہ رنگ زیادہ گہرا اور نمایاں ہے۔
- ⑧ تنقید میں محمد حسن عسکری، سلیم احمد، جیلانی کا مران، شمیم احمد، سجاد باقر رضوی، عزیز احمد اور ڈاکٹر اجمل کے ہاں مسلم ثقافت سے خصوصی اعتنا ملتا ہے۔

(۹) مجتبیٰ ادب مسلم ثقافت کے فکری پہلو کا ترجمان رہا ہے اور مسلم ثقافت کے فکری حوالے کو مضبوط تر کرنا رہا ہے اس سلسلے کے اہم نام علامہ شبلی، سرسید، مولانا حالی، مولانا محمد قاسم نانوتوی، مولانا اشرف علی تھانوی، مولانا احمد رضا خاں بریلوی، مولانا عبید اللہ سندھی، سید سلیمان ندوی، مولانا سید ابوالاعلیٰ مودودی، مولانا امین احسن اصلاحی، علامہ مشرقی خواجہ احمد الدین امرتسری، مولانا جعفر شاہ پھلواری، ~~علامہ محمد ربوڑ~~ مولانا محمد حنیف ندوی اور مفتی محمد شفیع کے نام نمایاں ہیں۔

تاریخ و سوانح میں ہمارے اکثر ایسوں نے مسلم ثقافت کو اپنا مرکزی نقطہ مان کر قلم اٹھایا ہے۔ شبلی کی سیرت النبی الفاروق، الامول، سیرت النعمان، المغزالی، سوانح مولانا روم وغیرہ مسلم ثقافت کے ایجاد اور اس کی حفاظت کی کوشش ہیں۔ مولانا حالی نے حیات سعدی، یادگار غالب اور جہات جاوید لکھ کر مسلم ثقافت کے ہی بعض پہلوؤں کو زندہ رکھنے کی سعی کی ہے۔

تذکروں نے بھی ہندی مسلم ثقافت کے بہت سے مظاہر کو زندگی بخشی ہے خصوصاً محمد حسین کی آب حیات ایک خاص دور کی مسلم ثقافت کی تصویر پیش کرنے کی کامیاب کوشش ہے۔

اردو زبان کی شناخت

لفظ بیان کے مجموعے کا نام زبان ہے۔ ہر لفظ اپنا ایک تہذیبی پس منظر رکھتا ہے۔ اس لئے ہر لفظ ایک آئینہ ہوتا ہے، جس میں اس کے بولنے والوں کے ذہن، فکر اور نظریات کی جھلک دیکھی جاسکتی ہے۔ اردو زبان مسلمانوں کے زیر اثر پیدا ہوئی، پروان چڑھی اور بیان و اظہار کی کئی نزاکتوں کی حامل بنی۔ اس کے لفظوں اور پیرایہ بیان میں اسلام کے اثرات کی جھلک نمایاں ہے۔ اظہار و بیان کا انداز اسلامی نقوش کا پتا دیتا ہے۔

زبان کا مزاج جاننے کے لئے ہم زبان کا چار سطحوں پر مطالعہ کر سکتے ہیں پہلی سطح الفاظ کا مزاج اور ان کا ثقافتی پس منظر ہے۔ جیسے گو سفند کا لفظ بتاتا ہے کہ یہ ایسی تہذیب کا عطا کردہ ہے جس میں گائے کو مقدس سمجھا جاتا تھا۔

دوسری سطح پر ہم عام الفاظ کی بجائے، ان علامتوں کا مطالعہ کرتے ہیں جو اپنا ایک واضح تہذیبی اور ثقافتی پس منظر رکھتی ہیں، جو کسی قوم کی تاریخ، روایات، ثقافت، دین یا دینی علوم سے اخذ ہوئیں۔

تیسری سطح پر زبان کا پیرایہ اظہار ہے، جیسے کسی کے مرنے پر انا اللہ ذی انا اللہ راجعون کا استعمال بتا دیتا ہے کہ یہ کسی مسلمان کی تحریر ہے۔ یا اللہ کے نام سے کسی تحریر کا آغاز۔

چوتھی سطح ادب کے تجزیے سے اس کے اندر چھپے ہوئے افکار کا مطالعہ اور تجزیہ کر کے فکری ماحول کی نشان دہی کرنا ہے۔

ان چار سطحوں پر اردو زبان و ادب کا مطالعہ کیا جائے، تو ہم اردو زبان و ادب کی صحیح پہچان کر سکیں گے اور اس کے فکری اور تہذیبی پس منظر کی تفہیم کر سکیں گے۔

اردو زبان کے الفاظ کا جائزہ لیا جائے تو اس حقیقت کی وضاحت
بتا سانی ہو سکتی ہے کہ اردو زبان کے بے شمار الفاظ عربی فارسی سے آئے یا ان
دونوں زبانوں سے مل کر بنے ہیں۔ مولوی سید احمد دہلوی نے اپنی فرہنگ کے
آخر میں لکھا ہے :

۵۴۰۰۹	فرہنگ کے تمام الفاظ
۲۱۶۴۴	ہندی
۱۷۵۰۵	اردو (یعنی فارسی غیرہ سے ملکر بنے ہیں)
۷۵۸۶	عربی
۶۰۴۱	فارسی
۵۵۴	سنسکرت
۵۰۰	انگریزی
۱۸۱	مختلف

عربی سے آنے والے الفاظ کا تجزیہ کرنے سے یہیں علم ہوتا ہے کہ اس کی
بھی مختلف سطحیں ہیں۔

قرآن کے بے شمار الفاظ و تراکیب جو بعینہ اردو زبان کا حصہ بن گئے ہیں مثلاً
”مؤمن، یقین، سکینہ، سکر، جلال، جمال، اتفاق، انعام، تہرج الجالبیہ، براءۃ، الحمد للہ، اللہ
الحمد، نقض عہد، علم الیقین، حق الیقین، خلق واد وغیرہ۔

قرآنی الفاظ سے متاثرہ الفاظ و تراکیب، جیسے تقدیر، نعوذ باللہ، نارِ جہنم
بارِ بہشت وغیرہ۔

قرآنی الفاظ و محاورات کے تراجم جو اردو زبان میں شامل ہو گئے جیسے :
دلوں پر چڑھ کر نکھڑی پر پردہ، عقل کا اندھا، کانوں میں انگلیاں دینا، عہد توڑنا
قطع کرنا، میدان کاٹنا، خون بہانا، خون کی ندیاں بہانا، خون بہا، پس پشت ڈالنا،
رعایت کرنا، نظر رکھنا، منہ کرنا، منہ پھیرنا، رنگ چڑھانا، قدم بہ قدم چلنا، عذاب
مول لینا، آگ کھانا، اوڑھنا پھوننا، ہلاکت میں ڈالنا، پانی پھیر دینا، سر پر سوار ہونا، سر
پر کھڑا ہونا، رویہ ہونا، قلب سیاہ ہونا، سیاہ کار ہونا، میٹھ و کھانا، انگلیاں کاٹنا

یہ پیغمبرِ اردو محاورے ہیں۔ مگر قرآن کے تراجم سے اردو زبان کا حصہ بنے اور آج عوام و خواص کی زبان پر ہیں۔ ان میں قرآن کی امیجری، اسلوبِ بیان، استلال اور قرآنی مزاج کی جھلک واضح طور پر نظر آتی ہے۔

بہت سے محاورات اگرچہ منفی انداز رکھتے ہیں، لیکن قرآن سے ان کا متاثر ہونا صاف نظر آتا ہے۔ جیسے آنتوں کا قفل صوالش پڑھنا، صلوات میں سنانا یا لمن ترانیاں، یا یوپی میں عورتوں کا فوج کہنا جو کہ نفوذِ بالہ اللہ کی بگڑھی ہوئی صورت ہے۔ اردو زبان کے بہت سے الفاظ حدیث اور اصول حدیث سے مستفاد ہیں بہت سے لفظ اصل حالت میں حدیث سے اردو زبان میں آگئے جیسے:

جِیَادُ الْحِیَامِ مِنْ الْإِبْرَامِ (لولاک لَمَا خَلَقْتَ الْإِفْلَکَ) (دھر لاتسبوا الدھر و انا الدھر حدیث قدسی) (نظافۃ) (النظافۃ من الایمان) نیت (اتعا الاعمال بالنیات) نصیحت (الدین النیعة) غریب (کن فی الدنیا کانت غریب)

بہت سے الفاظ اصول حدیث سے اخذ ہوئے جیسے قیل و قال، ضعیف راوی حدیث صحیح، قول غریب، حدیث متواتر، درایت، روایت، حدیث وغیرہ۔ بہت سے الفاظ علم فقہ سے اردو زبان میں آئے اور اردو زبان کا حصہ بن گئے مثلاً حق شفعہ، حدود، غسل، دیت وغیرہ۔

علمِ اسلامی میں تصوف کا مقام و مرتبہ نہایت بلند ہے تصوف نے بہت سے لفظوں کو اصطلاح کے طور پر استعمال کیا اگرچہ یہ الفاظ عربی زبان سے آئے مگر صوفیا نے انہیں اصطلاح بنادیا۔ اس طرح یہ الفاظ ایک فکر کی کلید بن گئے۔ تصوف اور سلوک کی کئی منازل کی نشان دہی یہی الفاظ کرتے ہیں۔ ان کی تعداد بے شمار ہے ان میں سے چند اہم اصطلاحات یہ ہیں۔

تجدد، مثال، طبعی مسافت، اعیانِ ثانیہ، احوال و مقام، سکر، صحو، قبض و ببط، قرب انفصال، تجرید و تفرید، وجد، غلبہ حال، غیب و شہود، تسکلی و استتار، عارف، سالک، ابدال، اوتاد، غوث، قطب، ولی، الہام، کشف، لطائف، سماع وغیرہ اسی طرح بہت سے الفاظ جو اسلامی علمِ کلام سے اردو زبان میں آئے اور اردو زبان

مستقل حصہ بن گئے

اردو زبان کی علامتوں کا مطالعہ کیا جائے، تو ان میں بہت سی علامات اپنا واضح اسلامی پس منظر رکھتی ہیں۔ اردو زبان کی علامات کے بارے میں جیلانی کا سران لکھتے ہیں:

”علامات فکری نظام کی، نظم کے لسانی پیکر میں نمائندگی کرتی ہیں۔ علامات اجتماعی عمرانی سرگزشت کی کہانی ہوتی ہیں، جسے شاعر نظم کے لسانی پیکر میں استعمال کر کے اپنا رشتہ اجتماعی عمرانی تاریخ کے ساتھ وضع کرتا ہے۔ ہماری شاعری میں یہ علامات اسرار، معراج، شوق المصدا، شوق القمر، کربلا، ظام غربیاں، فرات صغریٰ، منصور، لوح طلسم، پلصراط، سمرق، کعبہ، زمزم اور قیامت کے استعاروں کی شکل میں ظاہر ہوتی ہیں۔“

(نئی نظم کے تقاضے، صفحہ ۱۰۹)

ان علامتوں میں چند ایک کا اضافہ بہت ضروری ہے مثلاً انا الحق، ہجرت سومات، حشر، محشر، یوم السبت، کن فیکون، لن ترائی، برگ خیش، سامری، الغرہ، لاتذر، برادران یوسف، مصر کا بازار، چشمہ جواں با آب حیات وغیرہ۔ یہ تمام علامات مسلمانوں کی اجتماعی عمرانی تاریخ کی کلید ہیں۔ ہر علامت آئینہ تمثال دار ہے، جس میں ایک کہانی اپنے پس منظر و پیش منظر کے ساتھ جلوہ گر ہے۔

اب تیسری سطح پر اردو زبان کے پیرائے اظہار کا تجزیہ کیا جائے تو ہمیں اردو کے انداز بیان میں خاص اسلامی ذہن کا فرمانظر آتا ہے۔

کسی مرنے والے کی موت کے تذکرے میں مرحوم و مغفور کے الفاظ اور انا للہ وانا الیہ راجعون کی آیت کی موجودگی اسلامی ذہن کی موجودگی کی خبر دیتی ہے۔

الحمد للہ، للہ الحمد، نعوذ باللہ، لا حول ولا قوۃ الا باللہ العلیٰ العظیم، رب ذو الجلال، رسول مقبول کا تذکرہ، مصنف اور مکتوم کے ذہن میں موجود اسلامی عقائد و افکار کی عکاسی کرتا ہے۔

چوتھی سطح زبان و ادب کا مجموعی مزاج ہے۔ ہر ادب ایک خاص ماحول میں پڑا

چڑھتا ہے۔ ادب کی بنیادی طور پر دو سطحیں قرار دی جاسکتی ہیں۔ ایک انسانی یا آفاقی، ایک مقامی یا قومی ثقافت کی سطح۔
انور سجاد لکھتے ہیں :

”آفاقیت مخصوصیت کے حوالے ہی سے حاصل کی جاسکتی ہے۔ ادیب اپنے معاشرے، اپنے زمانے کا باشندہ ہوتا ہے، ایک ثقافت، ایک طبقے سے متعلق ہوتا ہے۔ اس لئے ہر عظیم فن پارہ اپنے ماخذ میں مخصوصیت کا حامل ہوتا ہے لیکن اپنے نتائج میں آفاقی، کیونکہ وہ اپنے مخصوص تاریخی وجود کو آفاقیت کی طرف لے جاتا ہے۔ انسان آفاقی کو سیراب کرتا۔ اپنے وجود کو محفوظ کرتا ہے۔ اپنی ذات کے شیرازوں کو اکٹھا کرتا ہے اور انسان پر کے خطنے کی کوششوں کے خلاف بھرپور مدافعت کرتا ہے۔“

(تلاش وجود، صفحہ ۲۴۹)

ہر قوم کی ایک مابعد الطبیعی فکر ہوتی ہے، مابعد الطبیعی فکر ادب کی بنیادی راہوں کا تعین کرتی ہے۔ جدید یورپ مابعد الطبیعیات کا منکر ہے، اس لئے یورپ میں جامد اشیاء بطور اشیاء موجود ہیں مگر مسلمان ذہن کئی سطحوں پر اپنی الگ پہچان رکھتا ہے۔ مسلمان ذہن نے ادب کو کئی سطحوں پر متاثر کیا ہے۔ جن کی تفہیم کے لئے ہم انہیں الگ الگ سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔
پروفیسر جیلانی کا مران لکھتے ہیں :

”سورۃ فاتحہ کے حوالے سے جہاں اور کئی سچائیاں واضح ہوتی ہیں، وہاں ایک مرکزی سچائی کا علم بھی ہوتا ہے اور وہ یہ ہے کہ صراطِ مستقیم کے بغیر خدا تعالیٰ کی ولایت کی شکر گزاری ممکن نہیں ہو سکتی۔ صراطِ مستقیم سے ہٹ کر جاننا نہ صرف اپنے لئے عذاب کو دعوت دیتا ہے بلکہ خدا کے غضب کا موجب بھی ہے اپنی خطروں کے پیش نظر ایک ایسے راستے کا تصور پیدا ہوتا ہے جو انسان کے لئے رضائے الہی کا واحد راستہ ہے اور ذریعہ ہے۔
قرآنی تعلیمات میں صراطِ مستقیم پر متعدد بار اصرار کیا گیا ہے، لیکن بیدار رہنے کی سمت نمائی کے علاوہ آنکھوں کی روشنی پر بھی مفصل اصرار ہے۔ بیدار رہنے

کی پہچان ہی دراصل صراطِ مستقیم کی پہچان ہے۔“

(”تنقید کا نیا پس منظر“، صفحہ ۱۵)

صراطِ مستقیم کے تصور سے ہی ہمارے ادب میں سفر کا استعارہ آیا۔ ہماری داستانوں کے درویش سفر کرتے ہیں۔ ملک ملک کی خاک چھانتے ہیں۔ بھٹکنے سے گریزاں رہتے ہیں کیونکہ جانتے ہیں کہ بھٹکنا عذاب الیم میں مبتلا کر دیتا ہے انسان کو مغضوب اور ضائع بنا دیتا ہے۔

”قصہ چار درویش“ جو میرامن نے ”باغ و بہار“ کے نام سے لکھا اور ”تختین“ نے ”طرزِ مرصع“ کے نام سے لکھا، ہر اس درویشوں کے سفر کی کہانی ہے اس سفر میں خیر کی قوتیں ان کی معاون ہیں، منعم علیہم کی مدد ان کے شامل حال ہے اور اگر سچی کی قوتیں انہیں بھٹکانے کی کوششوں میں مصروف ہیں۔

حیدر بخش حیدری کی ”تو تاکہانی“، آرائش محفل، سوہی ٹاؤن عجائب بھی سفر کی داستانیں ہیں۔ ظلم ہو شر با اور بوس تان خیال طلسمات میں سے صراطِ مستقیم کا ریت کی تمثیلی صورت ہیں۔ ایسے ہی مذہبِ عشق بھی سفر کی ہی ایک کہانی ہے۔ جہاں خیر کی قوتیں معاون ہیں اور شر کی قوتیں انسان کو بھٹکا رہی ہیں۔

صراطِ مستقیم اور سفر کے تصور کے باطن میں جھانکیں تو نہیں اسلام کے بنیادی موصوٹ کا پتہ چلتا ہے۔ یعنی خدا اور انسان۔ صراطِ مستقیم خدا تک پہنچنے کا راستہ ہے اور سارا سفر خدا کی تلاش کا عمل ہے۔ تلاش کے اس عمل کو ابن عربی نے عشق کا نام دیا ہے۔ لغات میں عراقی نے عشق کے فلسفے کی وضاحت یوں کی ہے :

”عشق آغاز سے موجود ہے اور عشق کی دو شکلیں عاشق اور معشوق بعد میں رونما ہوتی ہیں۔ جب عاشق اور معشوق ایک دوسرے کو پہچان لیتے ہیں، تو ساری تلاش خواہش وصل بن جاتی ہے۔ اور جب ہر امتیاز، امتیازِ امن و ثمرٹ جاتا ہے تو وہ خدا کی ذات میں جذب ہو جاتے ہیں جس سے ہر شے کا ظہور وجود ہے۔ خواہ اس صورت کو عشق کہا جائے یا کشش کے نام سے پکارا جائے، لیکن ہر صورت میں اس کا ایک ہے گو لفظ بے شمار ہیں۔“

(”تنقید کا نیا پس منظر“، صفحہ ۲۰)

ہیں مجاز و حقیقت کا تصور پیدا ہوتا ہے فلسفہ عشق میں مجاز و حقیقت کی طرف ایک پہل کا کام دیتا ہے۔ اس لئے تو اس دنیا کی فنا ایک بقا کا ذریعہ بنتی ہے۔ منصوص علاج کا ایک دعائیہ قہیدہ بول شرع ہوتا ہے :

أَفْتَدُونِي يَا ثَعَالِي إِنْ أَخَذَ قَتْلِي حَيَاتِي
وَمَاتِي فِي حَيَاتِي وَحَيَاتِي فِي مَاتِي

ابن عربی کے فلسفہ عشق کا پورا فکری اسلامی کی سر زمین سے پھوٹا ہے۔ فنا و بقا اور مجاز و حقیقت کے تصورات اس کے پھل اور پھول ہیں۔

صراط مستقیم، انسان، خدا اور کائنات کی تفہیم کی ہی ایک علامتی صورت ہے یعنی صراط مستقیم پر چل کر ہی بندہ اپنے خدا سے وصل حاصل کر سکتا ہے۔

دوسری قابل ذکر شے اسلام کا تصور حقیقت و تصور کائنات ہے۔ اسلام میں ہر شے ایک اعلیٰ حقیقت کی ترجمان ہوتی ہے اور اپنے سے کہیں بڑی سچائی کی طرف ایک اشارہ ہے۔

اسلام میں حقیقت اولیٰ ایک ہے۔ یہی کائنات کا محور ہے مرکز ہے اور منتہی ہے۔ توحید سے وحدت انسانیت اور وحدت الوجود کے مسائل پیدا ہوئے اور مسلمانوں میں مقبول اور مردج ہو گئے۔ اگلے مسلمانوں کے ادب میں تخصیص کی بجائے تعمیم ہے۔ انفرادی حق کی بجائے مثالی حق ہے۔

مسلمانوں کے ادب میں ہمیشہ دو دائرے موجود رہے ہیں۔ ایک حق ازل کا دائرہ اور ایک انسانی حق کا دائرہ۔ اعلیٰ ادب میں چھوٹا دائرہ بڑے دائرے کی طرف سفر کا ایک استعارہ بنتا دکھائی دیتا ہے۔ اس انداز فکر کی بہترین ترجمان غزل ہے۔ احمد ندیم قاسمی کا شعر ہے :

غزل کے روپ میں تہذیب کا رہی ہستی قدیم
مرا کمال مرے فن کے اس رچاؤ میں تھا

فتح محمد ملک لکھتے ہیں :

”اظہار کے یہی سانچے حقیقت کے اس تصور کی دین ہیں، جس کا دائرہ عالم طبعی تک محدود تھا بلکہ بالعد الطبیعیات تک پھیلا ہوا تھا۔“

جس کی رو سے :

جسم خاکی کے تنے جسم مثالی بھی ہے
اک قبا اور بھی ہم زیر قبا رکھتے ہیں

جیلانی کامران ابن عربی کے قصائد کے سلسلے میں لکھتے ہیں :

”ان قصیدوں میں جو پہلی بات دکھائی دیتی ہے، یہ ہے کہ نظم کے کردار تمثیلی ہیں یعنی ان کا وجود نصف انسانی اور نصف فکری ہے۔ اس لحاظ سے جب عشق کا جذبہ ظاہر ہوتا ہے، تو وہ تمثیلی کرداروں کے حواس سے فوراً تمثیلی صورت اختیار کر لیتا ہے۔“

(تنقید کا نیا پس منظر، صفحہ ۲۴۷)

ہماری داستانیں نثر میں ہوں یا نظم میں، ساری کی ساری ایک علامت بن جاتی ہیں۔ اسی حوالے سے مذہب عشق اور دوسری دانتوں کی علامتی تشریح کے ذریعے انہیں روحانی سفر کا ایک استعارہ قرار دے دیا گیا ہے غزل میں بے شمار علامات غزل کو ایک وسیع تر پس منظر عطا کر دیتی ہیں۔ اس پس منظر میں غزل کے کئی ایسے مضامین سامنے آتے ہیں جو غزل کو ایک روحانی تجربہ یا واردات کی صورت میں پیش کر دیتے ہیں۔ ان علامتوں کے بارے میں انتظار حسین لکھتے ہیں :

”ہماری علامتیں کچھ براہ راست ہمارے مذہبی تجربے سے مانوڈ ہیں اور کچھ ان تہذیبی روایتوں سے جس کی گہری تہ میں یہ مذہبی تجربہ پانی کی رو کی طرح جاری ہے۔“

(علامتوں کا زوال، صفحہ ۵)

ایک حدیث میں دل کو انسانی جسم کا مرکز قرار دیا گیا ہے۔ اسی لئے دل مسلمانوں کی شاعری میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ دل کو کبھی پورے جسم کے مقابل لایا گیا ہے۔ اور کبھی جسم کے نمائندہ کے طور پر۔ بہر حال دل ہمیشہ اعلیٰ ترجیحت کا مالک رہا ہے اور علویت کا نمائندہ رہا ہے۔ ابن عربی کے ایک قصیدے میں لکھا ہے :

”وہ ہر ن“

جو میری سیلول کی چراگاہ میں بھناٹت مقیم ہے“ (زجران الاشواق؛ قصیدہ ۲۰)

دل کی مرکزیت سے کئی نئے مضامین نکلے ہیں۔ مثلاً دل کو عشق کا مرکز قرار دیا گیا ہے۔ دل کو عرش الہی قرار دیا گیا ہے۔

قلب المؤمن عرش اللہ تعالیٰ بھی کہا گیا ہے۔ دل ہمارے ادب میں ایک اعلیٰ حیثیت کا حامل رہا ہے۔ علامہ اقبال نے دل کو من کہا ہے اور دل کی دنیا کو من کی دنیا۔ انہوں نے جسم کی دنیا اور من کی دنیا کا تقابل یوں کیا ہے :

من کی دنیا، من کی دنیا، سود و سستی، جذب و شوق
تن کی دنیا، تن کی دنیا، سود و سودا، مکر و فن

اسلام میں عمل کے ساتھ ساتھ مثال کی اہمیت بھی واضح ہے۔ قرآن کے ساتھ صاحب قرآن کی عظمت مسلمہ ہے۔ ایسے ہی یہ بھی ضروری ہے کہ ایسے مثالی انسانوں کا ہر دور میں وجود ضروری ہے جو مثالی کردار کے حامل ہوں۔ مرثیہ ماضی کے مثالی کرداروں کی عظمت کی تلاش کا ایک عمل ہے۔ معرکہ حق و باطل میں حق کے نامزدوں کی باطل کے نامزدوں سے نبرد آزمائی اور اپنے کردار کا مظاہرہ اسلام کی مثال کی حیثیت رکھتا ہے۔ مرثیہ کے ساتھ ساتھ قصیدہ اور دوسری اصناف میں کرداروں کا مثالی ہونا دراصل اس کردار کی تلاش کا عمل ہے، جو مثالی بن سکے۔ بنو ذہب بن سکے۔

مسلمانوں کا زمان و مکان کے بارے میں ایک مخصوص رویہ ہے۔ مسلمان صرف ایک عالم پرکتفا نہیں کرتا، بلکہ مختلف دوسرے زمان و مکان پر بھی ایمان رکھتا ہے۔ معرفت زمان و مکان پر ہمارے فلسفیوں اور صوفیوں نے بہت کچھ لکھا ہے۔ علامہ اقبال نے اپنے خطبات اور کلام میں زمان و مکان کے بارے میں بہت سی فکر انگیز بحثیں اٹھائی ہیں۔ حضرت ابن عربی کی کتاب فتوحات مکیہ میں زمان و مکان کا مطالعہ و مشاہدہ شامل ہے ہمارے ادب میں خصوصاً غزل میں ایسا سرمایہ کثیر مقدار میں موجود ہے جو دوسرے عوالم کی طرف شعراء کا استعارہ بن سکتا ہے۔

ایک بات جو متنازعہ فیہ ہے۔ مگر مسلمانوں کے ادب میں مدت سے موجود ہے اور اس کی ابتدا کا سراغ ہمیں شیخ اکبر ابن عربی علیہ الرحمۃ کے ہاں ملتا ہے، یعنی انسانی صوفی رویہ۔ اس میں مذہب کی حدود و قیود اور تعصبات کو پھلانگ کر عالمگیر انسانی وحدت کا تصور پایا جاتا ہے۔ اسلام دوسرے مذاہب کا انکار نہیں کرتا۔

بلکہ ان کی تکمیل کے ذریعے ان کی تیسخ کرتا ہے۔ اسی سے یہ رویہ پیدا ہوا کہ ابن عربی نے اپنے ایک قصیدہ میں لکھا :

میرادل ہر حالت پر قادر ہے ۔

جہاں راہرب کے لئے خانقاہ اور بتوں کے لئے معبد ہر نول کے لئے چراگاہ اور نبی کو آنے والوں کے لئے کعبہ ہے۔ جہاں توحید کے لئے نسخہ اور قرآن کی سورتیں ہیں۔ میرا مذہب عشق ہے اور جہاں میرے اونٹوں کی نیکل ٹرتی ہے، وہیں میرے ایمان کی سچائی ہے۔“

(بحوالہ: تنقید کا نیا پس منظر، صفحہ ۲۶)

وحدت انسانیت کا یہ تصور اردو ادب میں موجود ہے۔ دین اسلام کے بارے میں پیدا ہونے والے رویوں کا ایک خاکہ ہے۔ ان رویوں کی روشنی میں اردو ادب کا جائزہ لیا جائے تو ادب کی اسلامی شناخت باسانی ممکن ہو سکے گی۔ اردو گرامر کا سارے کا سارا ڈھانچہ عربی سے لیا گیا ہے۔ اسم فعل حرف، اقسام فعل، اسم کی اقسام بھی کچھ عربی سے مستعار ہے جملہ کی اقسام اور اس کا نحوی ڈھانچہ عربی سے ماخوذ ہے۔

اردو کے عروض کا ڈھانچہ بھی عربی سے لیا گیا ہے۔ ہمارے بعض شعرا نے ہندی پنجل کو اپنانے کی کوشش کی، مگر بحیثیت مجموعی عربی عروض ہی اردو ادب میں رائج رہا اور رائج ہے۔

مختلف علوم و فنون کی اصطلاحات کے سلسلے میں ہمیشہ عربی اور فارسی زبان کی مدد حاصل کی گئی ہے۔ ہماری سائنسی، جغرافیائی، ادبی اور قانونی اصطلاحات عربی اور فارسی سے حاصل کی گئی ہیں۔

اب ہم اردو ادب کا جائزہ لیتے ہیں اور اس کی اسلامی شناخت کی پہچان بھی کرتے ہیں :

مثنوی ایک قدیم صنف شاعری ہے۔ دکن کے مثنوی نگاروں نے یاںکرنیم تک ہر مثنوی نگار نے حدود لغت اور منقبت کے اشعار سے ابتداء کی یہاں تک کہ ہندو شاعر یاںکرنیم نے گھزارنیم کی ابتداء بھی حدود لغت اور منقبت سے کی ہے۔

یہی حال منکوم داستانوں کا ہے۔ ان کا آغاز بھی حمد و نعت سے ہوتا ہے۔ ان کے مفہیم میں مسلم عقائد موجود ہیں۔ اس کا تصور کائنات خالص اسلامی عقائد سے پیدا ہوا ہے۔ داستانوں کے مافوق الفطرت عناصر معجزے اور کرامت کے تصور سے پیدا ہوئے ہیں۔ داستانوں میں بہت سی علامتیں ملتی ہیں۔ جیسے سلیمانی ٹوپی سے انسان غائب ہوتا ہے۔ ہندو داستانوں میں بھی انسان غائب ہونے ہیں۔ مگر یہ کارنامہ الپ انجن کا ہوتا ہے۔ انہی علامتوں کے متعلق انتظار حسین لکھتے ہیں :

ہماری علامتیں کچھ براہ راست ہمارے مذہبی تجربے سے ماخوذ ہیں اور کچھ ان تہذیبی روایتوں سے جس کی گہری تہ میں یہ مذہبی تجربہ پانی کی روکی طرح جاری ہے،

(علامتوں کا زوال از انتظار حسین ص ۵۴)

سید انشا نے رافی کیتنگی کی کہانی میں خالص ہندی تہذیب کی عکاسی کی ہے لیکن وہ اپنے ذاتی عقائد کو نہ چھپا سکے۔ انہوں نے کہانی کی ابتداء حمد و نعت سے کی۔ ہماری کہانیاں یا تو درویشوں کے قصے ہیں یا شاہوں کے، اور دونوں کا ہماری تہذیب میں ایک اہم مقام ہے۔ داستان امیر حمزہ میں مزہم بھی ہے اور نرم بھی مگر ہر جگہ اسلامی عقائد اور اسلامی معاشرت کی جھلک نمایاں ہے۔

فسانہ عجائب اور باغ و بہار میں ہندی اور مسلم تہذیبیں لگے ملتی نظر آتی ہیں ان میں اسلامی عقائد اور اسلامی معاشرت ہندو معاشرت سے مصافحہ کر رہی ہے۔

مرثیہ خالص اسلامی شناخت رکھتا ہے۔ رزم حق و باطل میں مسلم کردار کا عمل اپنے اسلامی روپ میں موجود ہے۔ میرزا نیس اور میرزا دیپ سے آج کے مرثیہ گو شعراء تک مرثیہ میں اسلامی عقائد اور حق کے ساتھ وابستگی کا اظہار نمایاں ہے۔

قصیدہ اگرچہ درباری سے پیدا ہوا مگر اس کے دعائیہ حصہ نے اسے خالص اسلامی شناخت عطا کر دی ہے۔ بادشاہوں کی تعریف کے سلسلے میں ان کی دین خدا اور رسول سے وابستگی کا اظہار بھی اسے خالص اسلامی شناخت عطا کرتا ہے۔

غزل ہماری شاعری کی آبرو ہے۔ قلی قطب شاہ سے فیض احمد فیض تک سبھی

شعراء کے ہاں اسلامی عقائد اسلامی شعائر اور اسلامی نظام فکر کے کئی پہلو علامات کی صورت میں یا فکری پس منظر کی صورت میں موجود ہیں۔ اس کی ایک جھلک بطور مثال پیش کی جاتی ہے :

صفا کر دل کے آئینے کو حاتم
 دکھا چاہے سجن گر آشکارہ حاتم
 وحدت میں تیری حرف دہنی کا نہ آسکے
 آئینہ کیا مجال تجھے منہ دکھاسکے
 سہل ہے میر کا سمجھنا کیا
 اس کی ہر بات اک مقام سے ہے
 اس شعر کو صوفیاء کے احوال و مقام کے نظر کے روشنی میں دیکھا جائے۔
 نقش صورت کو مل کر آشنا معنی کا ہو
 قطرہ بھی ہے دریا جو دریا سے دھل ہو گیا
 جب کہ تجھ بن نہیں کوئی وجود
 پھر یہ تنگامہ اے خدا کیا ہے
 تعینات کی حد سے گزر رہی ہے نگاہ
 بس اب خدا ہی ہے نگاہ والوں کا
 بھی میں رہے مجھ سے مستور ہو کر
 بہت پاس نکلے بہت دور ہو کر
 (سخن اقترب من جبل الوریث)

سہی سے بہتہ تن آسانی مری
 کفر سے بدتر مسلمان مری
 عطا ہو اس وفادار دشمن کو تو مسیحتی کرم بابر
 دگر نہ خود بھی کو بے نیاز مدعا کر دے
 بنتے جاتے ہیں چوپ چاپ سگتے جاتے ہیں
 مثال چمکہ پیمبر ال گلاب کے پھول
 مجدد آمد

ہمیں سے سنت منصور و قیس زندہ ہے
ہمیں سے باقی ہے گل دامنی و کج کلمی فیض
نظم میں بھی یہی کیفیت ہے ہم اردو نظم کو ہر پہلو سے اسلامی عقائد
اور اسلامی معاشرت سے متاثر دیکھتے ہیں۔ اس کی چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

نظیر اکبر آبادی
کوئی دوستوں کو کھتا ہے دل میں اپنا غیر کوئی دشمنوں کے دل کا نکالے ہے اپنا پیر
کہتا ہے اے نظیر بھی آنش کی دیکھ سیر یارب! تو سب کی کجیو رہا برس کی خیر
بے طرح کر رہی ہے نموداری شب برات

الطاف حسین حالی
یہ گدلا ہوا جب کہ چشمہ صفا کا گیا پھوٹ سر رشته دین ہدی کا
رہا سر پہ باقی نہ سایہ ہما کا تو پورا ہوا عہد تھا جو خدا کا
کہ ہم نے بگاڑا نہیں کوئی اب تک
وہ یگڑا نہیں آپ دنیا میں جیت تک

محمد حسین آزاد
دیکھ کاغذ کا ورق ہاتھ میں تھرتا ہے اور قلم ہاتھ سے تھرا کے گر جاتا ہے
میرے اللہ تو ہی اب ہے بچانے والا تیرے آزاد کو جاڑے سے پڑا ہے پالا
فیض احمد فیض

سنو کہ اس حرف لم نزل کے
ہمیں تمہیں بندگان بے کس
علیم بھی ہیں نجیر بھی ہیں!
سنو کہ ہم بے کس و ناگس
بشیر بھی ہیں نذیر بھی ہیں (شام شہریار)

ن۔ م۔ راشد

سیماں سر برزاد و سیا و براں
سبا و براں سبا اسید کا مسکن

سب آلام کا انبار بے پایاں
 گیا وہ سبزہ و گل سے جاں خالی
 ہوا میں ترشہ باراں
 طیور اس دشت کے منقار زیر پر
 تو سرمہ در گلو انساں
 سیماں سر بزاؤ اور سیا دیواں سادیاں (ایران میں حبشی)

مجید امجد

یہ کائنات مرا اک تبسم رنگیں
 بہار خلا — مری اک نگاہ نزدیکیں
 ہیں جلوہ خیز زمین زماں مرے دم سے
 ہے نور پر فضا جہاں مرے دم سے
 گھٹا؟ نہیں یہ مرے گیسوؤں کا پر نہ ہے
 ہوا؟ نہیں میری جذبات کی تگ سے دو ہے
 جال گل؟ نہیں بے وجہ ہنس پٹا ہوں میں
 نیم صبح؟ نہیں سانس لے رہا ہوں میں
 یہ زندگی تو ہے اک جذبہ والہانہ مرا
 یہ عشق تو ہے اک احساس بے خودانہ مرا
 ظہور کوئی دمکال کا سبب فقط میں ہوں

نظام سلسلہ روز و شب فقط میں ہوں حسن (شب اختر)
 علامہ اقبال غزل و نظم میں ایک بہت بڑا نام ہے۔ علامہ کی غزل اور نظم
 میں اسلام، اسلامی عقائد، ملت اسلامیہ کا درد اور فکر اسلامی جلوہ کمال ہے۔ ان
 کی غزلوں کے چند اشعار ملاحظہ ہوں :

تو ہے محیط بیکراں میں ہوں ذرا سی آبجو
 یا مجھے ہم کنار کر یا مجھے بے کنار کر

بارِ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں
 کارِ جہاں دراز ہے اب مرا انتظار
 قلندرِ جزوِ دُوحرفِ لا الہ کچھ بھی نہیں رکھنا
 فقیہہ شہرِ قاروں ہے لغتِ ہائےِ مجازی کا
 اک شرعِ مسلمانی، اک جذبِ مسلمانی
 ہے جذبِ مسلمانی سِرِّ فلکِ الافلاک
 تو بے بصر ہو تو یہ مانعِ نگاہ بھی ہے
 وگرنہ آگ ہے مومنِ جہاںِ حسن و خاشاک
 نظموں سے چندا شعرا :

شوقِ ترا اگر نہ ہو میری نماز کا امام
 میرا قیام بھی حجاب، میرا سجدہ بھی حجاب
 تیری نکاحِ ناز سے دونوں مراد پانگٹے
 غفلِ غیاب و حجب، عشقِ حضور و اضطراب (بالِ جبریل)
 خدائےِ لم یزل کا دستِ قدرت تو زباں تو ہے
 یقین پیدا کر اے غافل کہ مغلوں کی تو ہے
 پیسے ہے چرخِ نیلی فام سے منزلِ مسلمان کی
 تباہی جس کی گردِ راہ ہوں وہ کارِ والی تو ہے
 مسکنِ خانی لکین آئی، ازل تیرا بد تیرا
 خدا کا آخری پیغام ہے، توجہ داد الی تو ہے

طلوعِ اسلام دے بانگِ درا۔

اردو غزل میں مذہبِ احمدِ شرر، راشدی الخیر، نسیمِ مجازی اور ایمِ اسلم وہ نام
 ہیں جن کے مدنظر اسلام، اسلامی تعلیمات یا اسلامی تاریخ تھی۔ مثلاً نذیر احمد کے ناول
 نوبتہ الفصح، مرآۃ الفردوس، بناتِ انشراح، رویائےِ صادقہ، ابن الوقت، ایامی
 فسانہ مثلاً اسلامی تعلیمات اور دینی تربیت کے مقصد کے پیش نظر لکھے گئے انہوں
 نے ان قصوں میں اپنے اپنے نقطہ نگاہ کو اسلام کی حقانیت کے لئے دلائل کا انبار اکٹھا کیا۔

راشد الخیری کے ناولوں میں ماہ عرب اور بیدہ کالال وغیرہ میں خالص اسلام اور اسلامی تاریخ نظر آ رہی ہے۔

نسیم حجازی کے ناول محمد بن قاسم، یوسف بن ناشیطن اور تلوار ٹوٹ گئی اور معظّم علی وغیرہ اسلامی تاریخ کو پیش کرتے ہیں۔ اگرچہ مسخ کر کے عبدالحلیم شرر کے ناول منصور مونس، ایام عرب، فردوس بریں وغیرہ اسلامی تاریخ اور تاریخ عرب کی تفصیلات پیش کرتے ہیں۔

ایم اسلم کے ناول بھی اسلامی تاریخ کے بہت سے اوراق سے نقاب اٹھاتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کا ناول آگ کا دریا صدیوں کی تاریخ پر مشتمل ہے اس میں ہندوستان کا اسلامی دور، اسلام اور مسلمانوں کا ایک خوبصورت نفاذ پیش کرتا ہے۔ ان کا سوانحی ناول "کار جہاں دراز" ہے کا ایک بڑا حصہ تذکروں کی زبان میں لکھا گیا۔ نیز اس میں اسلامی تاریخ کا ایک بڑا حصہ خوبصورتی سے سمویا گیا ہے۔ بعض جگہ اسلامیت کا رنگ گہر ہو گیا ہے۔ ناول کا ایک اقتباس ہے۔

"یہ جو بعض اصحاب کا قول ہے کہ مذہب اسلام میں قطعہ علاقہ ممنوع ہے۔ اکابر صوفیاء، رہبانی مسیحی و اہل ہنود سے متاثر ہوئے ہمارے نزدیک یہ نظریہ جذباتی صحیح نہیں۔ اس واسطے کہ جب امت رسول کے حاکموں نے طور طریق شامان عجم کے اختیار کئے، خود کو بصدنا زخرد دار اکملوایا، وہ اور ان کے حاشیہ بردار مظالم غریبوں پر کرتے تھے، تب آئمہ و اولیاء نے اقتدار پرستی کے خلاف تحریک کو یا شر و رع کی اور ہم جو نسل سے آئمہ و صوفیاء کی ہیں، ارکان دولت میں شامل ہو کر داخل طبقہ امرا ہوئے۔ بادلے کار چوبی طلائے مغرق زیب تن کرتے تھے۔ ہاتھیوں پر سوار ہوتے تھے، فسخین، اویس قرنی اور ابوذر غفاری کو بھوٹے تھے اور یہ سراسر فراموش کر چکے تھے کہ ملوکیت و شہنشاہیت کے معاملات جیترناک ہیں" (کار جہاں دراز ہے)

انتظار حسین کے ناول بھی اسلامیت کی جھلک بڑی خوبصورتی سے دکھاتے

ہیں۔ ان کے خوبصورت ناول میں (دستی) میں اسلامیت کا رنگ نمایاں ہے۔ اس کا مرکزی کردار ذاکر ہے۔ ذاکر کا مصدر ذکر ہے۔ گویا یہ فکر، اسلامی سے جنم لینے والا کردار ہے۔ دستی کے جذمکالے ہمیں ویسوی کے تذکروں کی یاد دلاتے ہیں۔

”مولانا قیامت کب آئے گی“

”جب پھر مر جائے گا اور گائے بے خوف ہو جائے گی؟“

”پھر کب مرے گی اور گائے کب بے خوف ہوگی؟“

”جب سورج مغرب سے نکلے گا۔“

”سورج مغرب سے کب نکلے گی۔“

”جب مرغی بانگ دے گی اور مرغی گونگا ہو جائے گا؟“

”مرغی کب بانگ دے گی اور مرغی گونگا ہوگا؟“

”جب کلام کرنے والے پچھ ہو جائیں گے اور جوتے کے تسمے باتیں کریں گے۔“

(دستی) ۱۶۸

دستی میں ۱۹۴۱ء کی شکست کو، ۱۸۵۷ء کی شکست کے حوالے سے اور فرد کی شکست، تاریخ کو وسیع تر مناظر میں سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اردو افسانہ بھی اپنے افسانہ نگاروں کے پہلے باقاعدہ افسانہ نگار تھے، ان کے افسانوں میں اسلامی معاشرت کی جھلکیاں نمایاں ہیں خصوصاً ان کے افسانے ”عیدگا“ اور ”مجمع اکبر“ وغیرہ اسلامی شناخت رکھتے ہیں۔ زمانی لحاظ سے سجاد حیدر یلدرم نے سب سے پہلے افسانہ نگاری کا آغاز کیا۔ ان کے افسانے نکاح ثانی، ازدواج محبت حکایہ لیلیٰ و جنوں میں اسلامی معاشرت کی جھلک نمایاں ہے۔

نیاز فتح پوری یلدرم کے بعد رومانوی تحریک کے نمایاں افسانہ نگار تھے۔ انہوں نے نگارستان، جمالیات، غمخوارات، نیاز وغیرہ میں ایسے افسانے بھی لکھے ہیں جن میں اسلامی معاشرت کی جھلک نمایاں ہے۔ مثلاً ”نگارستان“ کے افسانے، ”چند گھنٹے ایک مولوی کے ساتھ“ میں ایک مولوی کی منافقت کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔

انتظار حسین نے افسانوں کو اسلامی تہذیب کا نمائندہ بنایا انہوں نے اپنے

ایک مضمون میں خود لکھا ہے کہ :-

”میں افسانہ کیا لکھتا ہوں کھوٹے ہوؤں کی جستجو کرتا ہوں مجھ اور آتش رفتہ کا سراغ لیتا پھرتا ہوں لیکن آتش رفتہ کے سراغ کا سلسلہ شروع ہو جائے، تو بات سن تاؤں تک محدود نہیں رہ سکتی۔ پہنچنے والا میدان کر بلا تک بھی پہنچ سکتا ہے اور اس کے پیچھے جنگ بدر تک بھی پہنچ سکتا ہے کہ یہ ہماری تاریخ کی اولین آگ ہے۔“

(اجتماعی تہذیب اور افسانہ - علامتوں کا زوال: صفحہ ۲۱)

انتہا حسین کے افسانے ”زردکتا“ میں مسلم صوفیاء کے تذکروں کی جھلک ملتی ہے اور آخری آدمی میں قرآنی آیت کو ذوق خاص میں دہم ذلیل بندر ہو جاؤں گی کی تعلیم عہد نامہ قدیم کی روشنی میں کی گئی ہے۔ بقی میں حضرت نوح علیہ السلام کے واقعہ کو موضوع بنایا گیا ہے۔ انتہا حسین کے بیشتر افسانوں میں کرداروں کے نام کرداروں کے مکالمے اور افسانوں کا ماحول خالص اسلامی شناخت رکھتا ہے۔

”زردکتا“ کا ایک مکالمہ ہے :-

”یا شیخ زردکتا کیا ہے؟“

فرمایا! زردکتا تیرا نفس ہے۔ ”زردکتا“

خاکہ اردو ادب کی ایک نئی پذیر صنف ہے، آب حیات میں شعراء کی قلمی تصاویر میں خاکہ نگاری کی جھلک ملتی ہے۔ فرحت اللہ بیگ نے ”نذیر احمد کی کہانی“ میں ایک کردار کی زندگی کی تصویر دکھائی ہے۔ نذیر احمد کی تعلیم کے ضمن میں برصغیر کی معاشرت میں دینی تعلیم کی تصویر ملتی ہے۔ ایسے ہی ایک ”یادگار مشاعرہ میں“ ہمارے برصغیر کے ایک خصوصی تہذیبی ادارے مشاعرے کی جھلک دکھائی گئی ہے۔

رشید احمد صدیقی کے خاکے ابو بکر سلیمان اشرف، محمد علی جوہر، ابوالکلام آزاد اسلامی پہچان کے حامل ہیں۔

اردو میں ڈرامے کا آغاز امانت کی اندر سمجھا ہے۔ ڈرامے کے

کے سلسلے میں آغا حشر اور امتیاز رحمہ اللہ علی تاج کا نام نمایاں ہے۔ دونوں کا تہذیبی شعور پختہ ہے۔ ان کے ہاں اسلامی معاشرت کی جھلک نمایاں ہے۔ آغا حشر کے ڈراموں میں مکالمے اور تاج کے ڈراموں کے مفاہیم اپنی اسلامی شناخت رکھتے ہیں۔

خطوط نگاری کے سلسلے میں دو نام بہت نمایاں ہیں۔ غالب اور مولانا ابوالکلام آزاد غالب کے خطوط کو انشطار حسین نے ناول قرار دیا ہے۔ اس کا موضوع دلی ہے اور اس کے کردار دلی کی سرزمین میں بنے والے اور پھر اجڑ کر برباد ہو جانے والے کردار ہیں۔ انشطار حسین لکھتے ہیں:

”اس ناول کا مرکزی کردار دلی ہے جمنی کردار وہ محلات، حویلیاں کچے کچے گھر اور دکانیں ہیں جن میں سے بہت کو ڈھادیا گیا۔ بہت کو خالی کرایا گیا۔ ان کے وہ مکین جن میں سے کچھ خانہ نشین، کچھ جزیرہ نشین ہو گئے کچھ تہ تیغ ہوئے، کچھ پھانسی چڑھے۔ باقی کو در بدری خاک بسری نصیب ہوئی اور وہ کوئیں۔ جن میں سے کچھ بیک فیلد کھاری ہو گئے۔ کچھ خاک سے اٹ گئے۔ ان جمنی کرداروں کے ارد گرد منڈلاتی ہوئی پوری فضا کا موسموں اور طور طریقوں کا، جس طریقے سے ذکر کیا ہے اور جس طرح یہ ذکر مختلف موڑوں سے گزر کر اپنے المناک انجام تک پہنچا ہے۔ وہ ایک ناول کی ابتداء اور انتہا کا نقشہ پیش کرتا ہے۔ یہ ہے وہ ناول جہاں دلی کی محبت شاعری بن گئی ہے۔“

(بحوالہ تحسین وتردید: فتح محمد ملک صفحہ ۸۹)

ابوالکلام آزاد عالم دین بھی تھے اور ادیب بھی۔ انہوں نے ترجمان القرآن لکھا تذکرہ لکھا اور خطوط کے کئی مجموعے بھی۔ غبار خاطر ان کے خطوط کا ایسا مجموعہ ہے جو ان کی پہچان کا ایک بڑا ذریعہ ہے خطوط میں کہیں چڑیا چڑے کا قصہ ہے کہیں چائے کا اور کہیں اپنا درد دل بیان کیا ہے مگر ہر جگہ ان کا دینی علم اپنی جھلک دکھا دیتا ہے۔ اسلام اور اسلامیت کی جھلک ان کی تحریر میں نمایاں ہے۔ ان کے اس مجموعے کا آخری خط اس لحاظ سے اہمیت رکھتا ہے کہ اس میں مسلمانوں میں

موسیقی کی تاریخ اختصار سے علم بند ہو گئی ہے۔

شاعری میں حمد و نعت کا اور نثر میں دینی ادب کا ذکر اس سلسلے میں بہت ضروری ہے۔ حمد و نعت کی دینی پہچان اس قدر نمایاں ہے کہ کسی مثال کی ضرورت نہیں۔ نیز ہمارے تقریباً ہر قابل ذکر شاعر نے حمد اور نعت لکھی ہے۔ حمد و نعت میں محسن کاوردی، مولانا احمد رضا، مولانا محمد قاسم نانوتوی، شاہ اسماعیل شہید، حالی، علامہ اقبال اور عبدالعزیز خاں نمایاں نام ہیں۔

دینی ادب میں ہمیں دو انداز ملتے ہیں۔ ایک انداز بیان شاولی اللہ کے خاندان سے کا پیش کردہ ہے۔ شاہ عبدالقادر کا موضوع قرآن، شاہ رفیع الدین کا ترجمہ قرآن اور شاہ عبدالعزیز کی فتح العزیز نے اس انداز کی نیواٹھائی۔ اس انداز میں لکھنے والے مولانا محمد قاسم نانوتوی، مولانا احمد رضا خاں، مولانا محمود الحسن مولانا اشرف علی تھانوی اور مفتی محمد شفیع نمایاں ہیں۔ انہوں نے تفسیر، حدیث فقہ اور کلام جیسے کئی موضوعات پر لکھا اور اسلام کی تعلیمات کو اجاگر کیا۔

دوسرا انداز بیان سرسید اور شبلی کا ہے۔ اس انداز میں لکھنے والوں میں نذیر احمد، چراغ علی، ابوالکلام آزاد، علامہ مشرقی، خواجہ احمد الدین، مولانا مودودی، غلام احمد بربر اور غلام جیلانی برقی کے نام نمایاں ہیں۔ ان میں سے ہر ایک نے اپنی انفرادیت برقرار رکھی ہے۔ بلکہ ادبی زبان استعمال کرنے اور عقلی انداز اپنانے میں بھی ان کے ہاں قدر مشترک ہے۔ ان کا قلم بھی دین کے ہر پہلو پر رواں نظر آتا ہے۔ مگر ہمارے دور کے علماء مابعد الطبیعیات پر قلم اٹھانے کا نہ جانے حوصلہ نہیں رکھتے یا علم نہیں رکھتے ہیں۔ علمی و تحقیقی مقالات لکھنے والوں میں شبلی، سلیمان ندوی، محمود بشیرانی، مولوی محمد شفیع اور سید عبداللہ کے نام نمایاں ہیں۔ ان کا دینی شعور اس قدر پختہ ہے کہ اسلامیت کی جھلک ان کی اکثر تحریروں میں نمایاں نظر آتی ہے۔ ہماری تنقید کا آغاز شبلی و حالی کی تنقیدی کاوشوں سے ہوا۔ دونوں کے ہاں تنقیدی شعور نمایاں نظر آتا ہے۔ ان کے بعد تنقید کی روایت کو پوراں چڑھانے میں محمد حسن عسکری، ریاض احمد، سید عبداللہ، سلیم احمد اور جیلانی کامران کا نام اور کردار نمایاں ہے۔ ان کے ہاں اسلامیت کی جھلک واضح ہے۔

محمد حسن عسکری نے پاکستانی ادب کا نعرہ بلند کیا اور ادب میں دینی روایت کی تلاش کا علم اٹھایا۔

الغرض اردو ادب میں اسلامییت اور اسلام کی جھلک اس قدر نمایاں ہے کہ یہ واضح طور پر اپنی اسلامی شناخت رکھتا ہے۔

برصغیر میں مسلمانوں کی آمد اور اسکے لسانی اثرات

برصغیر میں مسلمانوں کی آمد کو تین ادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے، جنوبی ہندوستان کے ساحلی علاقوں میں بحیثیت تاجر، سندھ اور شمالی ہندوستان میں بطور فاتح اور حکمران آئے۔ رسول اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کی پیدائش سے قبل عرب تاجر ہندوستان کے ساحلی شہروں میں تجارت کی غرض سے بحری راستوں سے آتے تھے یہ سفر رسول اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کی پیدائش اور آپ کی بعثت کے بعد بھی جاری رہا۔ بعض تاجروں نے ہندوستان کے ساحلی شہروں میں رہائش بھی اختیار کی۔

۶۱۲ء میں محمد بن قاسم سندھ پر حملہ آور ہوا اور دو سال کے عرصے میں ملتان تک علاقہ فتح کر لیا۔ اس کے بعد سندھ عرب خلافت کا حصہ بن گیا اور دو سو سال تک اموی اور عباسی خلافت کے زیر نگین رہا۔

برصغیر میں شمال مغرب کی طرف سے سب سے پہلے امیر سبکتگین داخل ہوا اس نے پشاور فتح کیا اور یہاں ۹۹۰ء میں پہلا مسلمان حاکم مقرر کیا۔ محمود غزنوی نے ہندوستان پر سترہ حملے کئے اور ہندوستان کے مختلف علاقے فتح کر کے اپنی مملداری میں شامل کئے۔

محمود غزنوی نے پنجاب، سرحد، گجرات وغیرہ مختلف علاقوں میں اپنے حاکم مقرر کئے مگر اس کے جانشین زیادہ دیر تک حکومت کی وسعت کو برقرار نہ رکھ سکے شہاب الدین غوری نے ۱۱۷۵ء میں برصغیر پر پہلا حملہ کیا۔ اس نے اپنے غلام قطب الدین ایبک کو لاہور کا حاکم مقرر کیا قطب الدین ایبک نے دہلی پر حملہ کر کے دہلی کا پہلا مسلمان بادشاہ بننے کا شرف حاصل کیا۔ قطب الدین ایبک سے مغل عہد تک حرب ذیل پانچ مسلمان خاندان دہلی اور برصغیر پر حکومت کرتے رہے۔

- ۱۔ خاندان غلاماں : ۱۱۹۲ تا ۱۲۹۰ = ۹۲ سال
- ۲۔ خاندان خلجی : ۱۲۹۰ تا ۱۳۲۰ = ۳۰ سال
- ۳۔ خاندان تغلق : ۱۳۲۰ تا ۱۴۱۳ = ۹۳ سال
- ۴۔ خاندان سادات : ۱۴۱۳ تا ۱۴۵۱ = ۳۸ سال
- ۵۔ خاندان لودھی : ۱۴۵۱ تا ۱۵۲۶ = ۷۵ سال

علاء الدین خلجی کے عہد میں مسلمانوں نے دکن پر حملہ کیا اور اسے فتح کر لیا۔ محمد تغلق نے ۱۳۲۵ میں دہلی کی بجائے دکن کے شہر دیوگری کو اپنا دار الحکومت بنایا اور اس کا نام دولت آباد رکھا اس نے دہلی کی تمام آبادی کو نئے دار السلطنت میں نقل مکانی کا حکم دیا۔ اس طرح وسیع پیمانے پر نقل آبادی عمل میں آئی۔ اس طرح مسلمان پورے برصغیر میں پھیل گئے۔

برصغیر میں پہنچنے والے مسلمانوں کی زبانیں عربی، فارسی اور ترکی تھیں۔ مسلمان نئی زبانیں اور نیا لکچر لے کر آئے۔ برصغیر کی مقامی زبانیں جوود کے باعث قوتِ نحو سے محروم ہو چکی تھیں یہ زمانہ برصغیر میں فکری انتشار اور ذہنی جوود کا تھا۔ مسلمانوں کی آمد کے باعث ہندو لکچر سے آشنا ہوا۔ مسلمانوں کی آمد کے اثرات یہاں کی ہر زبان میں محسوس کئے جاسکتے ہیں۔ سندھ میں مسلمانوں کی آمد نے سندھی زبان کو نیاروپ عطا کیا اسی طرح پنجاب اور دوسرے خطوں کی زبانوں میں مسلمانوں کی آمد نے اپنے اثرات مرتب کیے۔

ایک زبان ایسی بھی تھی جس نے مسلمانوں کی زبانوں یعنی عربی، فارسی اور ترکی سے اس قدر استفادہ کیا کہ ایک نئی پذیر زبان کی حیثیت اختیار کر گئی۔ یہ نئی زبان ہر پہلو سے مسلم لکچر سے مستفید تھی۔ اس کا ذخیرہ الفاظ، اس کا طرز احاس، نظام خیال، اور انداز بیان ہر لحاظ سے مسلم لکچر کا آئینہ دار تھا۔ مسلمانوں نے اس زبان کو اس حد تک ترقی دی کہ یہ برصغیر کے ہر علاقے میں بولی اور سمجھی جانے لگی۔ اس زبان نے فارسی زبان سے بہت کچھ سیکھا۔ بہت کچھ اپنا یا یہاں تک کر چلنے کے قابل ہو گئی۔

اس زبان نے، جسے بہت بعد میں اردو کا نام دیا گیا۔ فارسی سے بہت کچھ سیکھنے اور حاصل کرنے کے ساتھ ساتھ بہت سی مقامی بولیوں سے بھی فیض حاصل کیا اس لئے کبھی اسے گجری کہا گیا اور کبھی دکنی، کبھی دہلوی اور کبھی لاہوری، کبھی ہندوی اور کبھی ہندوستانی اور کبھی زبان ہندوستان۔ اسی طرح اس کی ابتداء کے بارے میں مختلف دعوے کئے گئے۔

ہے۔ اکی سے کتاب کا سال تصنیف بھی متعین کیا جاسکتا ہے۔ جب کہ ڈاکٹر جمیل جالبی کی تحقیق کے مطابق مثنوی کدم راڈ پدم راڈ قدیم ترین اردو تصنیف ہے۔ بہمنی دور میں نظامی نے مثنوی کدم راڈ پدم راڈ لکھی۔ اشرف بیا بانی نے مثنوی نورس بار اور میر انجی شمس العشق نے خوش نغز، شہادت، تحقیق اور نغز مرغوب کے نام سے منظومات لکھیں۔

بہمنی سلطنت انتشار کا شکار ہوئی۔ تو یہ پانچ حصوں میں بٹ گئی۔ ان میں ایک کا نام گوگنڈہ اور دوسرے کا نام بجا پور تھا۔ گوگنڈہ میں قطب شاہی خاندان کا عروج ہوا اور بجا پور میں عادل شاہی حکومت کرنے لگا۔

قطب شاہی حکمرانوں نے اردو کے فروغ میں دل دجانی سے حصہ لیا۔ محمد قلی قطب شاہ جس نے حیدر آباد کا شہر بنایا۔ خود صاحب دیوان شاعر تھا۔ اس کے بعد اس خاندان میں تین اور بادشاہ ہوئے۔ تینوں شاعر تھے۔ یہاں کے تین اور شاعر بھی بہت مشہور ہوئے، جن کے نام وجہی، خواصی اور شامی ہیں۔ ویسے تو وہاں اور بھی بہت سے شاعر ہوئے مگر ان کی زبان آسان ہے۔ یہ ربیعانی زبان کو ہندوی کہتے تھے۔

بجا پور میں عادل شاہی خاندان حکمران تھا۔ اس خاندان میں ابراہیم عادل شاہ نے گیتوں بھری کتاب لکھی جس کا نام نورس تھا۔ ان کے عہد کے مشہور شاعروں کے نام یہ ہیں نقرتی، ہاشمی اور رستمی۔

ان دونوں سلطنتوں کی ادبی سرگرمیاں جاری تھیں کہ اورنگ زیب عالمگیر نے ۱۶۸۶ء اور ۱۶۸۷ء میں ان پر حملہ کر کے ان پر قبضہ کر لیا۔ شمالی ہندوستان نے یہاں سے بطور پر جنوبی ہند کو فتح کر لیا مگر جنوبی ہند کے شاعر و ادبی طور پر شمالی ہند کو فتح کر لیا۔

دربار شاہی میں اردو شاعری کی سجا بڑھ گئی اور محفل شعر نے دربار سے نکل کر کوہِ دیبا زار کا رخ کیا۔ عوام نے شاعری کے چراغ کو بجھنے نہ دیا۔ بلکہ اس کی لوتیز ہو گئی۔ تخلیق کا شعور جس میں حرکت بھی تھی اور توانائی بھی، جنوبی ہند میں اس شان سے چمکا کہ شمالی ہند والوں کی آنکھیں بھی اس کی بدولت روشن ہو گئیں۔

شاعری کا پہلا سفر واپسی کی جنوبی ہند سے شمالی ہند کا کھانا تھا۔ یہ گجرات کے شہر احمد آباد کا رہنے والا تھا مگر یہ کبھی ٹنک کر نہ بیٹھا۔ اس نے کبھی اورنگ آباد، کبھی رمانپور، کبھی سورت اور کبھی دلی کا رخ کیا۔ غرض اس نے ہر جگہ اردو زبان کو مقبول بنایا۔ گجرات

اور دکن کی شاعری میں ہندوستانی عناصر کی فراوانی تھی مگر مسلمانوں کے زیر اثر ہندوستانی اثرات کم ہوتے گئے اور فارسی کے اثرات بڑھتے گئے اور دلی کے ہاں فارسی شعری روایت اپنی پوری پختگی کے ساتھ جلوہ گر ہوئی۔ اس کے ساتھ ہی دلی کے ہاں برج بھاشا کا اثر بھی پایا جاتا تھا۔

شمالی ہند کے شعراء فارسی میں شعر کہتے کہتے اکتا گئے تھے۔ ایک غیر ملکی زبان میں ترقی کرنے کے لئے سخت محنت درکار تھی اس میں وہ اجتہاد و اختراع نہ کر سکتے تھے، نہ ہی وہ مقام و مرتبہ حاصل کر سکتے تھے جس کو دیکھ کر ایرانی شعراء انہیں تاریخ ادب میں کوئی بلند مقام عطا کر دیں۔ ایک اور بڑی بات یہ تھی کہ فارسی شاعری کی عزت افزائی کرنے والے حکمران بھی اب باقی نہ رہے تھے۔ اس لئے دکن میں ہونے والی اردو شاعری شمالی ہند کے شعراء کی توجہ کا مرکز بننے لگی۔ وہاں سے اردو میں لکھی جانے والی کتابیں شمالی ہند پہنچنے لگیں شمالی ہند کے شعراء پہلے پہل نو دلی کے اتباع میں شاعری لکھنے لگے۔ چونکہ دکنی برج بھاشا کے اثرات موجود تھے۔ اس لئے ان شعراء نے بھی برج بھاشا کے دھڑلے کے انداز میں اردو میں لکھنا شروع کیا۔ انہی اثرات کے تحت صفتِ بہام کا رواج ہوا۔ جو پہلے عہدِ محمد شاہ کے بھی شاعروں کے ہاں ملتا ہے۔

یہ اسلوب زیادہ دیر باقی نہ رہ سکا۔ پہلے یہ شاعر فارسی میں بہ تکلف کہتے تھے۔ اب برج کے انداز میں بہ تکلف کہنے لگے تھے اس لئے انہوں نے جلد ہی اس طرز سے بغاوت کی اور اپنی روزگار زبان میں فارسی اجزاء کی آمیزش سے شعر کہنے لگے۔ اس تحریک کے بانی مرزا مظہر جان جاناں ہیں۔ اس تحریک کی ترقی ناسخ کے عہد تک جاری رہی۔ جس کا پہلا نتیجہ یہ نکلا کہ فارسی اور عربی کے الفاظ اپنی اصلی املاء کے مطابق لکھے جانے لگے مثلاً کسی، صحنی، رنگار اور دوانہ کو پھر سے قبیح، صیغ، بیگانہ اور دیوانہ لکھنے لگے۔ شمالی ہند میں اٹھارہویں صدی عیسوی کے پہلے نصف میں فائز، حاتم، آبرو، بیک رنگ اور ناجی بہت مشہور ہوئے۔ دوسرے نصف میں میر درد، میر تقی میر، مرزا محمد رفیع، مسودا میر محمد سوز کے نام بہت زیادہ نمایاں ہیں۔

اردو زبان کی ترقی کے سلسلے میں لکھنؤ کی خدمات بھی ناقابلِ فراموش ہیں جب دہلی پر افاد پڑی تو بہت سے شاعر ترک سکونت کر کے لکھنؤ چلے گئے۔

مسلمانوں کے زیر سایہ اردو زبان کا ارتقاء

مسلمان تین ادوار میں ہندوستان میں وارد ہوئے تیسرے دور میں مسلمان افغانستان کے راستے کشوکشا کی حیثیت سے ہندوستان پہنچے۔ ان کشور کشاؤں کے ساتھ فوجی تھے، علماء تھے اور صوفی تھے۔ مسلمانوں کے ہاں تین زبانیں تھیں۔ عربی، فارسی اور ترکی، مگر مسلمانوں نے یہاں کے عوام سے وابطہ دلی استعمار کرنے کے لئے مقامی بھاشاؤں کو استعمال کیا۔ یہ بھاشاں اپ بھرنش سے نکلنے والی جدید آریائی زبانیں تھیں۔

مسلمانوں نے اس زمانے میں پنجاب میں بولی جانے والی زبان میں اپنی زبانوں کے الفاظ شامل کئے اور اسے اپنے مزاج سے ہم آہنگ کر کے اپنایا۔

پنجاب میں دو سو سال قیام کے دوران بعض مسلمان شعراء نے ایسی زبان میں شاعری کی جس زبان کو اردو کہا جاسکتا ہے۔ ان شعراء میں سے مسعود سعد جان بطور خاص قابل ذکر ہیں۔ مسلمان تقریباً دو سو سال تک پنجاب میں حکومت کرنے کے بعد سن ۱۱۹۳ء میں دہلی پہنچے۔ دہلی مختلف زبانوں کا سنگم تھا۔ اس کے آس پاس ہریالی، کھڑی بولی اور برج بھاشا بولی جاتی تھیں۔ مسلمانوں کی دہلی آمد کے بعد سانی عمل تیز تر ہو گیا۔

سانی ارتقاء کے اس عمل میں ایک عہد آفریں واقعہ گجرات اور دکن کی فتح کا واقعہ ہے۔ علاء الدین خلجی نے ۱۲۹۷ء میں گجرات فتح کیا۔ اس کے بعد سلطان کے نائب نے ۱۳۱۰ء میں دکن اور مالوہ کے مختلف علاقے فتح کر لئے۔ سلطان نے انتظام دانصرام کے لئے اس سارے علاقے کو سو سو مواضعات میں تقسیم کر کے انتظامی حلقے بنادیئے۔ ان حلقوں کے انتظام کے لئے ترک افسر بھیجے۔ قیام امن، انتظام اور مالگذازی کی وصولی کے لئے یہ ترک افسر اور ان کے متوسلین دکن و گجرات پہنچے اور وہیں مستقل آباد ہو گئے۔ ان لوگوں نے مقامی

آبادی کے ساتھ رابطہ کے لئے اس نئی زبان میں (جسے وہ دہلی سے ہمراہ لے گئے تھے) ترکی، عربی اور فارسی کے بہت سے الفاظ شامل کرنے کے علاوہ وہاں کی مقامی بولیوں کے بہت سے الفاظ شامل کئے جو نئے ماحول میں قابل قبول قرار پائے۔

محمد تغلق جب تخت دہلی پر بیٹھا تو اس نے دہلی کی ساری آبادی کو مع حکومت کے جملہ عمال کے دولت آباد ہجرت کرنے کا حکم دیا۔ ہجرت کے اس عمل نے زبان کی ترقی کی رفتار تیز تر کر دی۔

محمد تغلق کے آخری زمانے میں ترک امراء نے بغاوت کر دی اور ہمنی سلطنت کی بنیاد رکھی۔ یہ حکمران خود کو دکنی کہتے تھے اور ان کی سرکاری زبان ہندوی مٹی۔ ہمنی سلطنت کا بانی امیر تیمور تھا۔

امیر تیمور کے حملے کے بعد دہلی کی سلطنت کمزور ہو گئی، تو گجرات کے مہیداپہاؤن طغر خاں نے مظفر شاہ کا لقب اختیار کیا اور گجرات میں اپنی سلطنت کی بنیاد ڈالی۔

گجرات اور دکن میں نئی تیار ہونے والی زبان کے لئے فضا سازگار تھی۔ یہ خطے شمال ہند سے کٹ چکے تھے۔ شمالی ہند میں سرکاری زبان فارسی تھی۔ شمالی ہند کے مقابلے میں دکن کی دیوار مضبوط کرنے کے لئے ایک کلچر کی تعمیر کی اشد ضرورت تھی۔ زبان اس کلچر کا ضروری حصہ تھا۔ اس لئے دکن اور گجرات کی حکومتوں نے شمالی ہند کے مقابلے میں دکنی اور گجراتی زبانوں کو ترقی دی۔ گجری ادب میں باجن محمود دریائی، خوب محبتی اور جیو گام کے نام نمایاں ہیں۔ ان کے علاوہ بھی بہت سے نام وقت کی گرد کی تہوں سے محققین نے باہر نکال کر روشناس کرائے ہیں۔

دکن میں ہمنی سلطنت نے علم و ادب کی سرپرستی کی، نیز دکنی کو سرکاری زبان کا درجہ دے دیا۔ اب یہ عوام کی بولی بھی تھی اور حکمرانوں کی بولی بھی۔ دہلی میں یہ عوام کی بولی تھی مگر حکمرانوں نے اسے کبھی سرکاری زبان کا درجہ نہیں دیا تھا۔ دکن میں مسلمان بادشاہ بھی تھے اور فقیر بھی۔ اکیلے ادب میں بھی شاہی اور فقیری دونوں ساتھ ساتھ ملتے ہیں۔ ادب کے دم ہی بڑے موضوع تھے۔ شاہوں کی تعریف یا خدا و رسول کی تعریف۔

اقتسام حسین کی تحقیق ہے کہ اردو کی پہلی تعریف معراج العاشقین ہے جو ایک صوفی بزرگ حضرت خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کا کارنامہ ہے۔ ان کا سال وفات سن ۱۴۲۱ء

کسی نے اس کا مولد سرزمین پنجاب کو قرار دیا تو کسی نے دکن، کسی نے سندھ، بعض نے دہلی کے آس پاس کا علاقہ اس کی جنم بھومی قرار دیا۔

”گریسن نے لکھا ہے کہ برہمن کی ساری جدید زبانیں اپ بھرنش ہی کے بچے ہیں“
(بحوالہ تاریخ ادب اردو جیل جالبی صفحہ ۴۴)

اپ بھرنش کی پیدائش کے سلسلہ میں ہمیں تاریخ ہند میں ماضی کی جانب سفر کرنا ہوگا۔ عیسیٰ علیہ السلام کی پیدائش سے سینکڑوں سال پہلے آریا وسط ایشیاء سے اٹھے اور چلتے چلتے ہندوستان آپہنچے یہ لوگ ایک ہی مرحلے میں یہاں نہیں آئے بلکہ ان کے مختلف قبائل مختلف اوقات میں آئے رہے اور مستقل طور پر یہاں آباد ہونے لگے اس زمانے میں ہنر میں اوڑیا، تلگو اور تامل زبانیں بولی جاتی تھیں۔ آریاؤں نے اپنی زبان کو سنسکرت کہا سنسکرت واکم اس زبان کو کہتے ہیں جسے اردو میں شستہ زبان کہا جاتا ہے۔ ہندوستان کے قدیم ناکموں میں برہمن سنسکرت بولتے نظر آتے ہیں اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ سنسکرت بولی جانے والی زبان تھی۔ تین سو قبل مسیح میں سنسکرت کی گرامر لکھی گئی مگر کسی زبان کی ترقی کا ذریعہ نہیں ہوتی بلکہ اس کے کڑے اصول زبان کو محدود کر دیتے ہیں۔ پانچویں صدی کے سنسکرت، اور ادبی سنسکرت کا فرق نمایاں کیا۔ قواعد نویسوں کی ان پابندیوں کے باوجود سنسکرت ترقی کرتی رہی اور ایک عرصہ تک علمی اور تصنیفی زبان کی حیثیت سے اس کا استعمال ہوتا رہا۔ مگر ایک دور آیا کہ سنسکرت صرف مذہب اور ادب کی زبان بن کر رہ گئی اور عوام کی بولی نہ رہی۔ اس طرح یہ زبان زوال پذیر ہو گئی اس زوال کا ایک بڑا سبب بدھ مت کے بانی مہاتما بدھ اور جین مت کے بانی مہاویر سوامی کی کوششوں سے برپا ہونے والا مذہبی انقلاب تھا۔ انہوں نے مذہب کی تبلیغ کے لئے عوامی بولیوں کا سہارا لیا، اس طرح علاقائی بولیوں کو ترقی نصیب ہوئی۔ اور سنسکرت کا دائرہ محدود ہوتا گیا۔ ویدک مذہب کے علاوہ انہوں نے اپنی زبان کی حفاظت میں مزید سختی برتی اس طرح سنسکرت دہلوانی کہلانے کے باوجود مزید محدود ہو گئی۔ ڈاکٹر مسعود حسین سمجھتے ہیں:-

”زبان کا وجود صارفین کے وقت سے ہنا شروع ہوتا ہے اس کی ایک شاخ جیل کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ جین گرو محدود جیسے ہم سنسکرت کہتے ہیں جس کے ارد گرد گرامر کے سنگین ساحل پھیلے ہوئے ہیں اس دھارے کی دوسری شاخ مختلف روپ بدلتی ہوئی اب تک

کبھی لگدی کبھی تابناک، لیکن ہر لحظہ پھیلتی ہوئی۔ ہندوستان کی موجودہ زبانوں کا تعلق براہ راست دھارے کی اسی شاخ سے ہے۔ مختصر یہ کہ آریوں کی ابتدائی زبان ہی سے ویدک سنسکرت اور ادبی سنسکرت پیدا ہوئی اور غیر آریوں کے میل کا سہارا بن کر دوسری صوبائی بولیاں بھی پھوٹیں۔ سنسکرت نے صرف چنے ہوئے شائستہ اور ملیخ الفاظ سے اپنا خزانہ بھرا لیکن دوسری نے ویدک زبان کے فطری رجحان کو اپنایا۔ یہی ان کے پراک دھڑلے کھلانے کا سبب ہوا یہی وجہ ہے کہ ویدک زبان کی بعض خصوصیات جو ان میں ملتی ہیں۔ ادبی یا کلاسیکل سنسکرت میں نہیں ملتیں۔ اس طرح ویدک سنسکرت اور پراکرتوں میں ادبی سنسکرت کی بہ نسبت زیادہ قریب کا رشتہ دکھائی دیتا ہے۔“

(تاریخ زبان اردو، ڈاکٹر مسعود حسین خاں صفحہ ۱۸)

پراکرت کا مفہوم فطری زبان ہے اور یہ نام سنسکرت کے مقابلے میں عوامی بولی کو دیاجا ہے۔ پراکرت کے سب سے قدیم نمونے بدھ مت اور جینیوں کی مذہبی کتابوں پاچھراشوکی لائوں پر کندہ کئے ہوئے ملتے ہیں۔ پراکرت کی اس شکل کو پالی کہا جاتا ہے۔ آریائی زبانوں کا وسطی عہد زمانی لحاظ سے ۵۰۰ ق۔ م سے سن ۶۰۰ عیسوی تک محیط ہے۔ اس عہد میں پراکرتیں ترقی کرتی ہیں۔ ماہرین لسانیات کی تحقیق ہے کہ تقریباً اکیس بائیس پراکرت زبانیں بولی اور سمجھی جاتی تھیں۔ اس زمانے میں علم و ادب، مذہب و دانش، بازار اور دربار میں پراکرت زبانیں ہی رائج تھیں۔ ان پراکرتوں میں ہمارا اشٹری، شوریسی، ماگھی، پٹاچی، اردماگھی پراکرتیں زیادہ مشہور تھیں۔

یہ سکہ قاعدہ ہے کہ ادبی زبان کی نسبت بول چال کی زبان تیزی سے بدلتی ہے چنانچہ جب پراکرتوں نے ادبی شکل اختیار کی تو وہ عوام کی زبان سے دور ہوتی گئیں۔ اس لئے اس دور کے قواعد نویسوں نے عوام کی زبانوں کو اپ بھرنش یعنی پگڑی ہوئی زبان کہا۔

زبانوں میں ارتقار کا عمل جو آج بے حد پسندیدہ ہے۔ اس دور کے قواعد نویسوں کے نزدیک ناپسندیدہ تھا۔ بہر حال ان کی خواہشوں کے علی الرغم اپ بھرنش زبانوں نے ترقی کی اور عوام و خاص کی زبان پر جاری ہو گئیں۔ اپ بھرنش کا لفظ ابتداء میں کسی ایک زبان کے لئے مخصوص نہ تھا بلکہ پڑھے لکھے لوگ ان پڑھ لوگوں کی زبان کو اپ بھرنش کہتے تھے مگر جب یہ زبان عوام میں مقبول اور رائج ہو گئی۔ تو اہل علم کو بھی ان کی طرف متوجہ ہونا پڑا چنانچہ ۸۰۰ء سے

سن ۱۰۰۰ تک و داکہ کے علاقے میں بولی جانے والی زبان شورسینی اپ بھرنش سارے شمالی حصہ کی ادبی زبان بن گئی۔ اس کا ایک بڑا سبب راجپوتوں کا اقتدار تھا۔ جن کا دار الحکومت تنوچ تھا۔ پھر ایک وقت ایسا آیا کہ اپ بھرنش بھی ادبی زبان بن کر عوام کی زبانوں سے دور جا پڑی۔ اپنے آخری دور میں اپ بھرنش موجودہ زبانوں کی قدیم شکل سے ملتی ہیں۔

جدید زبانوں کا طلوع ۱۰۰۰ کے آس پاس ہوتا ہے۔ یہی وہ زمانہ ہے جب مسلمان افغانستان کے راستے ہندوستان میں وارد ہوئے۔ انہوں نے عوام سے رابطہ استوار کرنے کے لیے عوامی زبانوں کا سہارا لیا۔ انہوں نے سنسکرت کا جاد توڑا۔ نئی زبانوں کو آب و تاب بخشی۔ ہندوستان کی جدید زبانیں انہی اپ بھرنشوں سے نکلی ہیں۔ اپ بھرنش زبانوں کو مختلف علاقوں میں مختلف نام دیئے گئے۔

مسلمانوں نے انہی اپ بھرنش زبانوں سے جنم لینے والی زبانوں کو قوت بخشنی اور ان زبانوں کو ترقی کی کئی راہیں اور وسعت کے کئی نئے افق عطا کئے۔

زبانوں کی ترقی کے عمل میں بہت سے گرد ہوں نے حصہ لیا۔ فوج کے سپاہی، کاریگر، تاجر، اہل حرفہ، کن، امیر، غریب، صوفیا، سبھی نے تبدیلی کے اس عمل میں اہم کردار ادا کیا۔ تبدیلی کے اس عمل نے اردو کو جنم دیا۔ اس کے ساتھ ہی دوسری زبانوں پر بھی مستقل اثرات مرتب ہوئے۔

اُردو اور عربی کا تعلق

اُردو زبان ہندوستانی الاصل ہے مگر اس کی ادبی روایت کے چشمے فارسی سے پھوٹے ہیں۔ اس کی اصنافِ شعر، اس کی تشبیہات، استعارات، تلمیحات، زبانِ بیان کے انداز میں سے بہت کچھ فارسی سے آیا ہے۔ جب مسلمان فارسی زبان لے کر ہندوستان آئے تھے۔ اس وقت ان کے ہاں مسلم کچھ ترقی کی کئی منازل طے کر چکا تھا۔ عربی الفاظ، تلمیحات اور بہت کچھ فارسی زبان کا حصہ بن چکا تھا۔ اُردو فارسی سے اپنے مزاج کے قریب کی وجہ سے بطور خاص متاثر ہوئی اور اس کی زیر سرپرستی پر والی چڑھی تو اس نے فارسی کے وسیلے سے بہت کچھ عربی سے بھی حاصل کی۔

فارسی بولنے والے مسلمان غزنوی دور میں برصغیر پہنچے مگر اس سے تین سو سال پہلے محمد بن قاسم کی قیادت میں مسلمان عرب سرزمینِ سندھ پر اپنے قدم رکھ چکے تھے۔ اور اس سے بھی پہلے جنوبی ہندوستان کے ساحل پر مسلمان عرب پہنچ چکے تھے اس لئے سندھ اور دکن میں عربی الفاظ عام ہو کر روزمرہ کی زبان کا حصہ بن چکے تھے۔ اس سانی تاثر نے بھی اُردو کے ارتقاء کو عام بنادیا اور ترقی کے مختلف مراحل میں عربی اس زبان کی معاون اور مددگار بنی۔ یہی وجہ ہے کہ فرہنگِ اکھفہ کے ۵۴۰۰۹ الفاظ میں سے ۷۵۸۶ الفاظ عربی زبان کے ہیں۔

عربی زبان نے ادبی سطح پر اُردو پر اثرات فارسی کے حوالے سے مرتبہ کے مگر بعض اثرات مذہب کے وسیلے سے بھی مرتب ہوئے جنہیں پہلے اثرات سے کسی طور پر کم قرار نہیں دیا

جاسکتا۔ اردو زبان کے ذخیرے میں بے پناہ الفاظ عربی سے آئے ہیں۔ مثلاً مدعی، مدعا علیہ، قلم، کتاب، صبح، غلط، کرسی، بحث، تحت، جلد، نصیحت ایمان، حیا، نظافت، دین، مذہب، رسول، نبی، خلیفہ، دار الخلافہ، علم، نور، بصیرت، فہر، غضب، رحم، عفو، شریف، غلیظ، افضل، اعلیٰ، اکرم، اعظم، عالم، فاضل، جاہل، کریم، جیم، کرم، صلوة، صوم، صبر، قنوت، استغنا، قال اللہ وقال الرسول وغیرہ۔ یہ فہرست ہزاروں الفاظ پر مشتمل ذخیرہ میں سے نہایت ہی مختصر نمونہ ہے۔ ان الفاظ کو ہمارے ہاں کے پڑھے لکھے ہی نہیں ان پڑھ لوگ بھی عام استعمال کرتے ہیں۔

ہمارے بہت سے محاورات اور ضرب الامثال عربی الفاظ سے بنائے گئے جیسے فخر ہونا، آنتوں کا قتل ہوا اللہ پڑھنا، صلواتیں سنانا، قرآن، حدیث، تصوف، فقہ، اصول فقہ، اصول حدیث، علم الکلام، اور مختلف دینی علوم سے بہت سی اصطلاحات اور الفاظ اردو زبان میں داخل ہوئے۔

عربی زبان سے مسلمانوں کا تعلق بہت گہرا ہے۔ عبادات کی زبان عربی ہے جلد اسلامی اصطلاحات عربی الاصل ہیں۔ ان کی وجہ سے عربی کا نفوذ اہل اردو کے ہاں بہت گہرا ہے اردو کی بہت سی تعلیمات عربی زبان سے اردو میں آئیں کیونکہ تعلیمات اجتماعی شعور سے جنم لیتی ہیں۔ عربوں اور برصغیر کے مسلمانوں کی اجتماعی شعور میں یکسانیت نے عربی تعلیمات کو اردو میں شامل کر دیا۔ ان میں چند ایک یہ ہیں۔

اصحاب کف، خذق، ذوالفقار، شمس الدجی، فاروق، بلال، شداد، مزود اسم اعظم، اسمعیل، اصحاب قبل، یوسف، زینب، بیت المحزن، ہابوت موسیٰ، سعد و عظمیٰ، حجر اسود، حاتم طائی، طوبی، قیس لیلیٰ، باروت دمانقہ، حسین و یزید، ضحیٰ القمر وغیرہ۔ عربی محاورے اور ضرب الامثال بھی اردو میں داخل ہو کر اردو کا حصہ بن گئیں۔ جیسے۔

ذوی الاحترام، لیل و نہار، نعم البدل، مالک القاب، فی القور، مخطوط الحواس، غالی الذہن، بالبح نظر، بادی النظر، فی النار وغیرہ۔

اردو گرائمر کی بیشتر اصطلاحات یعنی اسم، فعل، حرف، اقسام اسم، اقسام فعل، اقسام

ہمارا عروضی ڈھانچہ عربی سے اردو میں آیا۔ اگرچہ برصغیر میں ہندی پنکھل موجود تھا مگر عربی عروض کو ہندی چکل شکست زدہ سے سکا اور اب تک عربی نظام عروض ہی اردو میں رائج ہے۔

اردو میں حمد و نعت اور مرثیہ کی اصناف کا ابتدائی سراغ عربی ادب میں ملتا ہے حمد و نعت اور مرثیہ اردو زبان کی اُردو بھی ہیں اور زبان کی پاکیزگی کا نمونہ بھی۔ الف لیلہ اور داستان امیر حمزہ عربی داستانیں ہیں۔ جن کے بے شمار تراجم اردو زبان میں ہوئے اور اظہار و ابلاغ کے کئی تجزیوں کا ذریعہ بنے۔

اردو زبان کا فارسی زبان سے تعلق

محمد بن قاسم ۷۱۲ء میں سندھ پہنچا تھا۔ وہ اپنے ساتھ زیادہ تر عربی زبان لے کر آیا تھا۔ مگر اس کے تین سو سال بعد محمود غزنوی کو وہ ہندو کشمیر کے برصغیر میں داخل ہوا تو اس کے ساتھ فارسی، عربی اور ترکی یعنی تین زبانیں برصغیر میں داخل ہوئیں۔ یہ تین زبانیں مسلم کلچر کی نمائندہ زبانیں تھیں مسلم کلچر اس زمانے میں اپنے عروج پر تھا اس کلچر کی روح فارسی زبان کا حصہ بن چکی تھی۔

مسلمانوں سے پہلے آریا ہندوستان میں آئے تھے مگر انہوں نے یہاں کی تہذیب کو ملایا میرٹ کیا اور نئی تہذیب کا ارتقا برصغیر کی فضاؤں میں ہوا۔ اب مسلمان ایک نئی یا نئے کلچر لے آئے اور یہاں کی سرزمین میں مسلم کلچر کا بیج ڈالا۔ یہاں کی فضا میں یہ پودا اگا۔ پھیلا پھولا اس نے نئے رنگ اور روپ دکھائے اور برگ و بار پھیلایے۔

ہندوستان کی بولیاں اپنی ساخت کے اعتبار سے فارسی زبان کے قریب تھیں کیونکہ فارسی اور یہاں کی بولیاں بنیادی طور پر آریاؤں کی زبانیں تھیں۔ ان میں قرب کی وجہ سے مقامی بولیوں نے فارسی زبان کے گہرے اثرات قبول کئے۔ جب کہ عربی اور ترکی زبان سے فارسی کے وسیلے سے استفادہ کیا۔ اس طرح مقامی زبانوں پر فارسی کے اثرات کے نتیجے میں اردو زبان کا غیر تیار ہوا۔

غزنوی عہد میں مسعود سعد سلمان اور عہد سلطین میں حضرت فرید الدین مسعود گنج شکر نے ایسی زبان میں شعر کہے جسے اردو زبان کا ابتدائی نمونہ کہا جاسکتا ہے۔ ان کے بعد امیر خسرو نے اردو زبان میں اشعار کہے۔ بعد ازاں یہ زبان دکن میں پروان چڑھنے کے بعد شمالی ہند بھی تو بہت سے فارسی گو شعرا نے اردو میں شعر کہے۔ عبدالقادر بیدل سے بھی اردو کے چند اشعار

منسوب ہیں۔

میرزا مظہر جانجاناں، میر تقی میر، میرزا رفیع ستودا، میر درد مصحفی اور غالب اردو اور فارسی دونوں زبانوں کے شاعر تھے۔

اردو نے لسانی اور ادبی دونوں سطح پر فارسی سے استفادہ کیا لسانی سطح پر فرہنگ اصفیہ کا جائزہ ہی کافی ہے کہ اس کے کل ۵۴۰۰۹ الفاظ میں سے ۶۰۴۱ الفاظ فارسی الاصل ہیں۔

ان لسانی اثرات کی بہت سی وجوہات ہیں۔ مثلاً بہت سی اشیاء فارسی سے آئیں اور اپنے نام بھی ساتھ لائیں۔ مثلاً لباس میں فرغل، لبادہ، تبا، چوہ، آستین، گریبان، پاجامہ، آزار، عمامہ، رومال، شال، دو شالہ، تکیہ، گاؤتکیہ، برقع، پلو تین وغیرہ۔ کھانے کے ذیل میں

دستر خواں، شیر مال، باقر خوانی، پلاؤ، زردہ، مزعفر، قلیہ، قورمہ، بجن، فرنی، باقوتی، حریرہ، ہرلیہ، مرپے، آچار، فالودہ، گلاب، بید مشک، خوان، طبق، رکابی، ہشتی، کفگیر، چیمہ، سیسی، چائے، جوش وغیرہ۔

متفہرات میں: حمام، کیسہ، مابلون، شیشہ، شمع، شمع دان، فانوس، تنور، مشک، نماز، روزہ، عید، شب بارات، قاضی، ساقی، حقہ، نیچہ، حلیم، تنگ، بندوق، تختہ، خرد، گنجھ، اور ان کی اصطلاحیں۔

(بحوالہ آب حیات، محمد حسین آزاد، صفحہ ۲۸-۲۹)

بہت سے الفاظ ایسے بھی آئے جن کے مترادف شکرت میں موجود ہیں۔ مگر دوسری مقامی بولیوں میں نہیں ہیں۔ بہت سے ایسے الفاظ بھی اردو میں رائج ہو گئے جن کے مترادف مقامی بولیوں میں باسانی دستیاب نہیں مثلاً مزدور، مسخرا، لحاف، ٹوشاک، چادر، برف، فاختہ، قمری، کیوتر، بلب، بادبان، کاریگر، تنگ اور کوئل وغیرہ۔

بعض فارسی الفاظ کے آخر میں "ن" لگا کر جمع بنالی۔ فارسی عربی قواعد کے مطابق مقامی الفاظ سے اسم فاعل بنائے جیسے گاڑی بان، لالچی بان وغیرہ۔

ایک طرح حروف اسماء افعال کے سلسلے میں فارسی سے استفادہ کیا۔ بہت سے فارسی مصادر کے اردو ترجمے کئے۔

اسی طرح حروف اسماء اور افعال کے سلسلے میں فارسی سے استفادہ کیا۔ بہت سے فارسی مصادر کے اردو ترجمے کئے۔

بہت سی فارسی تراکیب اور محاورے جوں کے توں اردو میں استعمال ہوتے ہیں مثلاً۔

غالب کا شعر ہے۔

بکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا
سوئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

اس شعر میں آتش زیر پا (بے قرار) اور سوئے آتش دیدہ (وہ بال جے آگ کا سینک پہنچا ہوا) دو فارسی تراکیب موجود ہیں۔

چراغ سحری فارسی میں جاں بلب بیمار کو کہتے ہیں میر تقی میر نے اسے اپنے شعر میں کس خوبصورتی سے استعمال کیا ہے :

منک میر حکمر سوختہ کی جلد خبر لے
کیا یار بھروسہ ہے چراغ سحری کا

بہت سی فارسی تراکیب الفاظ اور محاورات کے لفظی ترجمے اردو میں رائج ہیں۔ اور انہیں بلا تکلف استعمال کیا جاتا ہے۔ ازجاں گذشتن (جان پر کھیل جانا) کا لفظی ترجمہ ذوق نے کس خوبصورتی سے اپنے شعر میں باندھ لیا ہے :

پہنچیں گے رہگذر یار تملک کیوں کر ہم
پہلے جب تملک نہ دو عالم سے گزر جائیں گے

دل دادن (دل دینا یعنی عاشق ہونا) کا لفظی ترجمہ طغفر نے اپنے شعر میں یوں باندھ لیا ہے :

دل دے کے تم کو جان پہ اپنی برائی بنی
شیریں لکھی آپ کی میٹھی پھڑکی بنی

تشبیہات و استعارات کا انداز فارسی زبان سے اردو میں آیا ہے اور پھر اردو زبان کا حصہ بن گیا۔ اس سلسلے میں محمد حین آزاد لکھتے ہیں :

”یہاں تعریف کرتے وقت بالوں کو ناگوں کے لہرانے اور بھنور روکنے لٹنے سے تشبیہ دیتے تھے فارسی میں زلف کی تشبیہ سانپ کے ساتھ آتی ہے۔ اس لئے اردو

میں سانپ رہے مگر بھنوداڑ گئے اور اس کی جگہ مشک، بنفشہ، سنبل، ریحان آ گئے، جو کبھی یہاں دیکھے بھی نہیں۔ مگر عرب کا سادہ مزاج فصیح اپنی پیچر کا حق ادا کرتا ہے اور زلف کو کوٹنے سے تشبیہ دیتا ہے۔ سالوی رنگت کی تعریف میں شام برن اور میکھ برن کہتے تھے، اس لئے کھلتا ہوا رنگ ہوتا تو چنک برنی کہتے تھے۔ اب سخن رنگ اور یم رنگ کے الفاظ سن کو بہار دیتے ہیں،

(آب حیات، صفحہ ۲۰۴، ۲۸)

محبوب کی چال کے لئے شور و محشر اور فتنہ قیامت کی تشبیہ دی گئی۔ ایسے ہی بے شمار تشبیہات اور استعارات فارسی سے اگر اردو میں داخل ہو گئیں۔
تلمیحات کسی قوم کے اجتماعی شعور سے جنم لیتی ہیں۔ کسی قوم کی دیو مالا مذہب اور تاریخ سے پیدا ہوتی ہیں اور اجتماعی حافظے کا صہر بن جاتی ہیں۔ اردو میں بہت سی ایسی تلمیحات موجود ہیں جو تاریخ ایران سے اخذ کی گئیں اور فارسی ادب کے ذیل سے اردو میں آ گئیں جیسے جام جم رستم و اسفندیار، دامن و عذرا، شیریں فرہاد، جوئے شیر، ہمیشہ، سنگ گراں، مانی اور بہزاد کی مصوری، قصر شیریں اور پرویز و غیرہ۔

علامہ اقبال کا ایک شعر ہے جس میں ساری تلمیحات فارسی ادب سے اردو میں داخل ہوئی ہیں،

زندگانی کی حقیقت کو بہن کے دل سے پوچھ

جوئے شیر ہمیشہ سنگ گراں ہے زندگی

فارسی ادب کے ذریعے بہت سے ایسے خیالات بھی اردو ادب میں آ گئے، جن کا پرلا فارس کی سرزمین میں تیار ہوا۔ ان میں سے ایک عورت کی بجائے لڑکے سے عشق باز ہی ہے۔ مثلاً تیر کا شعر ہے۔

میر سادہ ہیں کہ پیار ہوئے جس کے سبب

اسی عطار کے لہندے سے دوا لیتے ہیں

یہ تصویر عشق خالص ایرانی ہے، جو فارسی ادب کے ذریعے اردو ادب میں پہنچا۔

اردو ادب نے ہستوں اور اصف کے سلسلے میں بھی فارسی ادب کا اتباع کیا مثلاً مثنوی، غزل، قصیدہ، مرثیہ، رباعی، قطعہ، ترکیب بند، ترجیع بند، مسطر وغیرہ فارسی

ادب سے اردو ادب میں آئیں۔ غزل کے سلسلے میں فارسی شاعری ایک عرصے تک اہل اردو کے نزدیک نمونہ کے طور پر موجود رہی۔

اردو کے قہیدہ گو شعراء سودا، خذق اور غالب نے انوری اور خاقانی کا اتباع کیا ابتداء سے علامہ اقبال تک بے شمار شعراء نے اردو اور فارسی دونوں زبانوں میں شاعری کی علامہ اقبال کی فلسفیانہ شاعری کی نگرانی اس فارسی روایت میں تلاش کی جاسکتی ہے۔ ماضی قریب تک فارسی زبان کا یہ کھنا لازمہ شرافت سمجھا جاتا تھا یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ ہمارے بہت سے شاعر فارسی میں سوچتے تھے اور اردو میں شعر کہتے تھے۔

اردو اور پنجابی کا تعلق

اردو زبان کے مولد کے بارے میں ہندوستان کے بیشتر خطوں کے اہل قلم کا دعویٰ ہے کہ اردو نے ان کی سرزمین میں جنم لیا۔ ۱۹۰۳ء میں پنجاب کی سرزمین سے یہ آواز اٹھی کہ اردو پنجاب میں پیدا ہوئی۔ اس وقت ردّی و دنیٰ معلوم نہ ہوتا تھا۔ اکی لے اہل زمان نے اس کی سخت مخالفت کی مگر محققین نے پرانے مخطوطات سے وقت کی گرد جھاڑی اور انہیں روشناسِ خلق کیا تو اہل پنجاب کے دعوے کی تائید میں کئی ثبوت سامنے آ گئے۔

اردو پر فارسی اثرات سے انکار ممکن نہیں یہ فارسی زبان شمال مغرب سے گئے وائے مسلمان فاطمین لے کر آئے تھے، جن کا پہلا پڑاؤ پنجاب ہی تھا۔ یہاں دو سو سال قیام کے دوران میں لسانی لین دین کا سلسلہ جاری رہا اور ایک نئی زبان کا ابتدائی ڈھانچہ تیار ہوا۔ قطب الدین ایک پہلا بادشاہ تھا، جس نے دہلی کو اپنی فکرو میں شامل کیا مگر اس کا دار الحکومت لاہور ہی رہا۔ آئرش نے دار الحکومت دہلی منتقل کیا، تو اس کے ساتھ اور بہت سے لوگ بھی دہلی منتقل ہو گئے۔ یہ پہلی ہجرت تھی جو لسانی اثرات لے کر دہلی پہنچی اور زبان کا وہ ابتدائی ڈھانچہ جو پنجاب میں تیار ہوا، دہلی جا کر مزید ستورا۔ اس میں دہلی کی علاقائی زبانوں کے اثرات نے مزید وسعت پیدا کی اور زبان کا یہ سانچا مضبوط تر ہو کر دکن اور گجرات پہنچا۔ جہاں تک سرور کہ یہ ایک بھرپور ادبی زبان کی صورت میں جلوہ گر ہوئی۔ پھر اس کے بعد شمالی ہند پہنچی اور پورے روضہ میں پھیل گئی۔

(۱۹۲۸ء) میں حافظ محمود شیرانی نے "پنجاب میں اردو"، لکھی اور پنجاب کو اردو کا مولد ثابت کرنے کے حق میں دلائل مہیا کئے۔ انہوں نے پنجاب کو اردو کی جنم بھومی ہونے کے بارے میں لکھا:

غزالیوں کے قہقہے میں تمام پنجاب، سندھ اور ملتان تھا۔ بالائی، سرسئی اور میرٹھ تک ان کے قہقہے میں تھے۔ بلکہ یوں کہتے کہ وہ دہلی کے قریب تک پھیلے ہوئے تھے۔ اتنے بڑے علاقے کی مالی و ملکی انتظام کے لئے عمال کو اس ملک کی زبان سمجھنی ضروری تھی۔ چونکہ لاہور ہند کا دارالسلطنت تھا، اس لئے ظاہر ہے کہ اس خطے کی زبان کو اس عہد کی حکومت اور مسلمانوں نے ترجیح دی ہوگی یہ خیال کرنا کہ جب تک مسلمان پنجاب میں آباد رہے، انہوں نے کسی ہندی زبان سے سروکار نہ رکھا اور جب پنجاب سے دہلی گئے تب بزرگ بھاشا اختیار کی، ایک ناقابل قبول خیال ہے۔“

(پنجاب میں اردو، صفحہ ۵۶-۵۷)

وہ مزید لکھتے ہیں :

”قطب الدین کے فوجی اور دیگر منوسلین پنجاب سے کوئی ایسی زبان اپنے ہمراہ لے کر روانہ ہوتے ہیں، جس میں خود مسلمان قومیں ایک دوسرے سے تکلم کر سکیں اور ساتھ ہی ہندو اقوام بھی اس کو سمجھ سکیں اور جس کو قیام پنجاب کے زمانے میں بولتے رہے ہیں۔“

(پنجاب میں اردو، صفحہ ۶۷)

حافظ محمود شیرانی اپنے دعوے کی تائید میں ایک اور جگہ لکھتے ہیں :

”دلچسپی کا امر یہ ہے کہ غیاث الدین چنگیزیوں کے لشکر کے ساتھ دہلی میں داخل ہوتا ہے، جس نے وہاں آباد ہو کر دہلی کی زبان پر بے حد اثر ڈالا ہوگا۔ اور دہلی کے کوچہ و بازار میں ہر طرف پنجابی اور پنجابی بولنے والے نظر آتے ہوں گے۔ جب نارمنوں کی فتح نے انگریزی زبان پر ایک نہ مٹنے والا اثر ڈالا اور ہمیشہ کے لئے اس کی رفتار کو بدل دیا۔ تو ہم اندازہ لگا سکتے ہیں کہ دہلی پرانے پنجابیوں نے کس قدر اثر ڈالا ہوگا جو دہلی پور سے اٹھ کر دہلی آباد ہونے کے لئے آگئے تھے۔ اگرچہ دہلی کے مسلمان اس سے بیشتر بھی کوئی ایسی ہی زبان بول رہے تھے جو ان دیبا لہوریوں کی زبان سے بہت قریب تھی“

(پنجاب میں اردو، صفحہ ۶۹)

یہ تقادعوے کا تاریخی پہلو۔ دعوے کے سانی پہلو پر بھی حافظ محمود شیرانی نے بہت محنت کی ہے۔ انہوں نے دونوں زبانوں میں مندرجہ ذیل مثالیں بیان کی ہیں :

۱۔ مصدر کا قاعدہ دونوں زبانوں میں ایک ہے، یعنی علامت "نا" مصدر کے آخر میں اضافہ کر دی جاتی ہے۔

۲۔ تذکر و تانیث کے قواعد دونوں زبانوں میں ایک ہیں۔

۳۔ اعلام و اسماء اور اسمائے صفت دونوں زبانوں میں الف ختم ہوتے ہیں

۴۔ اسماء صفت، تذکر و تانیث اور جمع واحد میں اپنے موصوف کی حالت کے مطابقی ہوتے ہیں۔

۵۔ مجرّ تذکر و تانیث واحد جمع میں اپنے مبتداء کے موافق آتی ہے۔

۶۔ فعل تذکر و تانیث، واحد جمع میں اپنے فاعل کے مطابقی ہے۔

۷۔ اضافت اپنے فاعل کی تذکر و تانیث اور واحد جمع کے مطابقی ہوتی ہے۔

۸۔ ماضی مطلق دونوں زبانوں میں ایک ہے۔

۹۔ ماضی قریب فعل خداوی کی تعریف سے بنتی ہے، یہاں پنجابی اور اردو

میں کسی قدر اختلاف ہے۔

۱۰۔ ماضی بعید بھی توابع کی تعریف سے بنتی ہے۔

۱۱۔ نا محلی نامم میں بٹا فرق یہ ہے کہ پنجابی میں جہاں "دال" ہے۔ اردو

میں "تے" بن گئی ہے۔

۱۲۔ ماضی احتمالی دونوں زبانوں میں ایک ہے۔

۱۳۔ مضارع دونوں زبانوں میں ایک ہے۔

۱۴۔ فعل حال کی تعریف دونوں زبانوں میں ایک ہی اصول پر ہے۔ ماضی

نامم کی طرح یہاں بھی "دال" اور "تے" آپس میں بدلتی ہے۔

۱۵۔ مستقبل کا اصول دونوں زبانوں میں ایک ہے یعنی واحد اور جمع میں "گا"

اور "گے" کے اضافہ سے بنتا ہے۔

۱۶۔ امر کا قاعدہ اردو پنجابی میں ایک ہے۔

- ۱۷۔ ”گا“ پنجابی میں حال کے معنی بھی دیتا ہے۔ اردو میں اگرچہ اب تحریر میں مسترد ہے لیکن عوام بولتے ہیں۔ پرانے کلام میں موجود ہے۔
 ۱۸۔ دعائے اردو اور پنجابی میں ایک ہی طریق پر ہے۔
 ۱۹۔ لازمی و مقتدی کا دونوں زبانوں میں وہی اصول ہے اور مقتدی بالواسطہ کا بھی وہی قاعدہ ہے۔

۲۰۔ معروف و مجهول کا وہی طریقہ ہے۔ پنجابی میں بھی جانے کی تعریف سے مجهول بنایا جاتا ہے۔

۲۱۔ نفی کے وہی معمولی کلمے، مثلاً نہ، نا، ناں، نہیں، نہیں، ناہی، ناہیں پنجابی میں بھی آتے ہیں۔ جو ایک زمانہ میں اردو میں بھی مستعمل تھے۔
 ۲۲۔ امدادی افعال کے ذریعے سے مختلف مقاصد کے اظہار کے لئے افعال مرکب بنالینے کا طریقہ دونوں زبانوں میں رائج ہے۔

حافظ محمود شیرانی نے اردو اور پنجابی کے اس صرئی و نحوئی نیز لسانی اشتراک کے سلسلے میں مذکورہ بالا اصولوں کو کئی مثالوں سے واضح کیا ہے۔ انہوں نے اپنے دعوے کی تائید میں دکن اور گجرات میں لکھے جانے والے ادب کو پیش کیا ہے، جن پر پنجابی کے اثرات واضح نظر آتے ہیں۔ اس کام کو ڈاکٹر جمیل جالبی نے اپنی کتاب تاریخ ادب اردو میں آگے بڑھایا ہے۔ اور کئی نئے گوشوں کی نشاندہی کی ہے۔

گجرات کے اردو ادب کا مطالعہ کریں، تو ہمیں پنجابی سے اس کی مماثلت واضح نظر آتی ہے۔ مثلاً
 قطب عالم نے حضرت راجو قال کی پیدائش پر گجرات کے شاہ محمود سے فرمایا:

”بھائی محمود خوش رہو۔ اسان بھیس وڈا اتساں بھیس وڈا
 سانڈے گھر جلال جہانیاں آیا“

بحوالہ تاریخ ادب اردو، جمیل جالبی، صفحہ ۱۰۲

شعبہ ۱۲/۹۱۲ء (۱۵۰۴ء) کے کلام کو دیکھا جائے تو یہاں بھی
 محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

بھی یہی رنگ نظر آتا ہے۔ چند اشعار اور مصرعے دیکھیے۔

باجن میت پھوڑا، جس کوں ہودے
اس گیس دریا ڈراؤنا کیوں اتھسی پار
کن کن ابھرن مورندری دے پریم پیالایا
باجن جے کچھ گھٹیا، بھہ کلا سلن لپیا

(تاریخ ادب اردو، صفحہ ۶۰)

دکن کے فخر الدین نظام جو سلطان احمد شاہ ولی بہمنی (۱۶۲۱ء-۱۶۳۳ء) کے دور کے شاعر تھے، کے کلام میں پنجابی اثرات نمایاں ہیں:

نہوئی کہ میں پاپنچ انگل سمان
ہے بلی پھل چھنکا بڑیا ٹوٹ کر
نہ رووے کہ میں چور کی ماں پکار
دو دھاساںپ کا ہوئے جے کاوڑی
دو دھا دو د کا چھا چھا پیوے پھوک

کنگن ہرت کیا دیکھنا آرسی اے راج توں دیکھ کیوں ہاری

(تاریخ ادب اردو، صفحہ ۶۰۵)

ولی دکنی کی نظم اور ملا وجہی کی نثر ترکی یافتہ زبان کا نمونہ ہیں۔ مگر ان پر

بھی پنجابی اثبات واضح ہیں۔ مثلاً دلی کے ہاں یہ الفاظ عام ملتے ہیں:

”باتاں، آنکھاں، باندھیا، کسہیا، پرت، پران، تس، سول (اس واسطے)

دجلائے، جالے، جوکھا، ڈونا، چاکھا، چڑھیا، چندر، وڑاڑ، دسنا

ڈنی (ڈوبنی)، ستے (سوئے ہوئے)، سٹنا (ڈال دینا)، سدھ سٹنا

دقل گنونا، سکھا (سوکھا)، لوہو (لوہ)، لون (دنمک)، لٹ پٹا

دایلا، میٹھا (میٹھا)، مٹکے (دنگے)، نال (پاس۔ ساتھ)، لو دناخن

ہے گی (ہے)، ہٹلا (ضدی)، ہٹ (دکان)، وارٹم (انار)، ہوڑا (درا)

(تاریخ ادب اردو، صفحہ ۶۱۰)

ایسے ہی ملا وجہی کی نثر کا نمونہ ہے۔

۷۷
 سید الشہداء ۱۰۶۶ ہجری قمریہ ۱۲۱

یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ اردو اور پنجابی میں بہت گہرا لسانی رابطہ ہے پنجاب میں اردو شاعری کی روایت بھی بہت قسیم ہے مسعود سعد سلمان (۶۱۰۴ - ۱۱۲۱ء) کو اردو کا پہلا شاعر قرار دیا جاسکتا ہے۔ ان کا کلام دبیرو زمانہ سے محفوظ نہ رہا مگر ان کے ہندوی کلام کا تذکرہ محمد عوفی نے اپنے تذکرے میں اور امیر خسرو نے دیباچہ دیوان عزتہ الکمال میں کیا ہے۔ مسعود سعد سلمان کے فارسی کلام میں اردو کے الفاظ موجود ہیں جس سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ وہ اردو میں شعر کہنے پر قادر تھے۔

مسعود سعد سلمان کی وفات کے ۵ سال بعد شیخ فرید الدین مسعود گنج شکر تہ جنم لیا۔ آپ ۱۱۷۳ء میں کوٹھوال میں پیدا ہوئے اور ۱۲۰۳ء میں پاک پٹن تشریف لاکر یہیں کے ہو رہے۔ آپ کے کلام کو اردو شاعری کا پہلا نمونہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ آپ کے اشعار سکھوں کی مذہبی کتاب گرو گرنتھ سے دستیاب ہوئے ہیں نمونہ کلام یہ ہیں :-

بیری پنہ خدائے توں بخشندگی شیخ فریدے خیر دیجے بندگی
 کالی کو مل توں کت گن کالی اپنے پر تیم کے ہوں برھے جالی
 اس او پر ہے مارگ میرا شیخ فرید ہتھ سمہار سودیرا
 (بحوالہ تاریخ ادب اردو، صفحہ ۶۱۷)

بابا فرید کے بعد گرو نانک کے ہاں یہیں ایسے اشعار ملتے ہیں جو بیک وقت اردو اور پنجابی قرار دیئے جاسکتے ہیں۔ مثلاً :

ساس ساس سرب جیو تھارا تو ہے کھرا پیار
 نانک شاعر ایہو کہت ہے سچے پروردگار
 گرو نانک کے بعد شاہ جین قابل ذکر شاعر ہیں۔ ان کی یہ کافی بیک وقت اردو اور پنجابی کہی جاسکتی ہے :

ربا میرے حال دا محرم توں
 اندر توں باہر توں روم روم وچ توں
 توں ہی تانا توں ہی بانا سمجھ کچھ میرا توں

کے حین فقیر سائیں دایں ناہیں سمجھ تول
 روم روم قدیم اردو میں متعل ہے۔ تول، تانا، بانا، رتا سب اردو
 پنجابی میں مشترک ہیں۔

بابا فرید سے شروع ہونے والی روایت اب تک جاری ہے ہم بے شمار
 پنجابی شاعروں کے ہاں اردو اور پنجابی کے لسانی قرب کا مشاہدہ کر سکتے ہیں۔
 اردو اور پنجابی کا لسانی قرب اس قدر گہرا ہے کہ بآسانی کہا جاسکتا ہے کہ
 یہ ایک ہی زبان سے چھوٹنے والی دو زبانیں ہیں۔ جیسا کہ محی الدین قادری زور
 نے دعویٰ کیا ہے (یا ان کا رشتہ ماں بیٹی کا ہے۔ جیسا کہ حافظ محمود شیرانی
 نے دعویٰ کیا ہے۔

اردو اور سندھی کا تعلق

۱۵۲۶-۷۱۲

سندھ برصغیر کا وہ خطہ ہے جہاں سب سے پہلے مسلمان پرچم اسلام لہراتے ہوئے داخل ہوئے اور تین سو سال تک ان سرزمین پر ایک نئے یعنی اسلامی تمدن اور فطرحرکی آب یاری کرتے رہے۔ عرب ۱۲ھ میں سندھ میں آئے جہاں ۱۲۶-۱۲۷ھ تک ان کی حکومت برقرار رہی۔

سندھ میں اس وقت جو زبان رائج تھی، وہ بقول اکثر جمیل جالبی سنوین اور پاجی اثرات کا آمیزہ تھی۔ عربوں کی آمد نے ایک نئے لسانی ڈالنے اور ایک نئے تہذیبی عمل کی بنیاد ڈالی جس کی بدولت شامی، ایرانی، تورانی، اور دوسری بولیوں نے یہاں ایک نیا آمیزہ تیار کیا۔ ایک وقت آیا کہ سندھی الفاظ عربوں کے ہونٹوں سے اور عربی الفاظ سندھیوں کے ہونٹوں سے ادا ہونے لگے یہی وہ حقیقت ہے، جسے سامنے رکھ کر سلیمان ندوی، جواہر لعل نہرو، اے۔ پی۔ حاتم الدین راشدی، اور دوسرے محققین نے دعویٰ کیا ہے کہ سندھ اردو کا ادیس گوارہ ہے۔

سندھ میں یہ لسانی ارتقاء جاری تھا کہ امیر سیکانین نے شمال مغرب کی طرف سے برصغیر پر حملوں کا آغاز ہوا۔ یہ عمل اس کے بیٹے محمود غزنوی کی زندگی میں وسیع تر ہو گیا۔ محمود کے حملوں نے سندھ پر عربی کا دائرہ تنگ کیا اور فارسی کے لئے راہ ہموار کی۔ محمود نے سندھ فتح کر کے پنجاب اور سندھ کو جدا جدا نہ رہنے دیا۔ اس نئے واقعے نے پنجاب اور سندھ میں ایک نئے لسانی رابطے کی بنیاد رکھی۔ ایک نئی زبان کا جنم تیار ہوا۔ ۱۳۱۰ھ میں التمش نے پایہ تخت لاہور سے دہلی منتقل کیا، تو یہ نئی زبان دہلی پہنچی۔ پھر محمد تغلق کے زمانے میں دہلی سے دکن پہنچی۔ جہاں اس زبان نے ارتقاء کی کئی منازل طے کر کے آؤرنگزیب

عالمگیر کے عہد میں دہلی کا رخ کیا، لہذا اس کا روپ نکھر چکا تھا۔ آہستہ آہستہ یہ زبان پورے برصغیر میں پھیل گئی۔ اس زبان کی اس قدر وسیع پیمانے پر اشاعت سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ فارسی اور عربی نے تمام مقامی زبانوں پر کچھ ایسے اثرات مرتب کئے کہ اردو اور ان میں کئی مشترک خصوصیات پیدا ہو گئیں۔ ایک ساقی قریب پیدا ہوا، جس نے اردو کو مختلف زبانیں بولنے والوں کے لئے قابل قبول بنا دیا۔

سندھ میں اردو کے جنم لینے کو نظر یہ کہ پیش کرتے ہوئے جو کچھ سلیمان ندوی نے لکھا ہے وہ سندھی اور اردو کے ساقی تعلق کی وضاحت بڑی خوبصورتی سے کرتا ہے۔ سید سلیمان ندوی لکھتے ہیں:

”مسلمان سب سے پہلے سندھ میں پہنچے، اس لئے قرین قیاس یہ ہے کہ جس کو ہم آج اردو کہتے ہیں، اس کا ہیولی وادی سندھ میں تیار ہوا ہوگا۔ عربی و فارسی بولنے والے مسلمان تاجر عراق، ہندرا بلہ، میراف اور بصرہ سے نکل کر سندھ کے بندرگاہوں سے گزر کر گجرات ہو کر بحر ہند کے کنارے سفر کرتے ہیں۔ آخر پہلی صدی ہجری کے آخر یعنی ساتویں صدی عیسوی میں عرب مسلمانوں نے سندھ پر قبضہ کر لیا۔ یہ اسلامی لشکر شیراز اور عراق سے مرتب ہو کر آیا تھا جس کے یہ معنی ہیں کہ اس لشکر کے لوگ فارسی اور عربی بولتے تھے۔ اس کے بعد جو سوداگر اور تاجر یہاں آکر یوڈو بائش اختیار کرنے لگے تھے، وہ بھی عربی اور فارسی بولتے تھے۔ ہماز رانوں کی زبان بھی عربی فارسی سے مرکب تھی۔ خود سندھیوں کی آمد و رفت بھی عراق میں ہونے لگی تھی خصوصاً جب ۱۳۰۳ھ میں خلافت کا مرکز شام سے عراق کو منتقل ہو گیا اور سندھ کے پنڈت بغداد جا کر اپنی زبان سے عربی کی کتابوں کے ترجموں میں مدد دینے لگے اور وہاں کے مختلف علمی اور طبی منصبوں پر سرفراز ہونے لگے۔ ان زمانے میں عربی میں ہندی کے بہت سے اصطلاحی لفظ اور دواؤں اور خوشبوؤں کے نام داخل ہوئے۔ اس کا قدرتی نتیجہ یہ ہونا چاہیے تھا کہ سندھ اور ملتان میں دیہی بولیوں کے ساتھ عربی اور فارسی کا میل جول بڑھتا رہے اور

ایک نئی مرکب بولی کا بیسولی تیار ہو۔

(تقوٰش سلیمانی صفحہ ۱۳۱، مصنفہ سید سلیمان ندوی)

مولانا آگے چل کر مزید لکھتے ہیں:

”اس تشریح سے یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ مسلمانوں کی عربی و

فارسی سب سے پہلے ہندوستانی کی جس دیسی زبان سے مخلوط ہوئی، وہ سندھی

اور ملتان سے پھر پنجابی اور بعد ازاں دہلوی، سندھی پر اس اختلاط کی شہادت

آج بھی اس طرح نمایاں ہے چنانچہ ہماری اردو کی طرح سندھی بھی عربی و فارسی زبان

سے اس طرح گراں بار ہے اور سب سے عجیب یہ کہ اس کا رسم الخط آج تک

کبھی عربی نسخ سے اور عربی کے بہت سے خاص الفاظ مستعمل ہیں مثلاً ہمارا کہ

کو جبل اور پیاز کو بصل کہتے ہیں۔“

”سندھی ملتان اور پنجابی آپس میں بالکل ملتی جلتی ہیں تینوں میں بہت

سے الفاظ کا اشتراک ہے۔ تینوں میں عربی و فارسی کا میل ہے۔ صیغوں کے

طریق میں تھوڑا تھوڑا فرق ہے۔ یہاں پر اس تاریخی غلط فہمی کا مٹانا ضروری

ہے جس کی رو سے عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے۔ کہ یہ کولیاں موجودہ اردو کی بگڑی

ہوئی تشکیل ہیں۔ بلکہ واقعہ یہ ہے کہ موجودہ اردو انہی بولیوں کی ترقی یافتہ اور

اصلاح شدہ شکل ہے۔ یعنی جس کو ہم اردو کہتے ہیں اس کا آغاز ان بولیوں میں

عربی و فارسی کے میل سے ہوا اور آگے چل کر دارالسلطنت دہلی کی بولی سے، جس

کو دہلوی کہتے ہیں، مل کر معاصر زبان بن گئی اور پھر دارالسلطنت کی بولی معیاری

زبان بن کر تمام صوبوں میں پھیل گئی۔“

(تقوٰش سلیمانی، صفحہ ۳۴، ۳۵)

پیر حامد الدین راشدی اور مولانا حبیب الرحمن خاں ٹیروانی کا موقف بھی سید

صاحب کے نظریہ کی تائید کرتا ہے۔ اگرچہ بہت سے محققین نے اس نظریہ سے

اختلاف کیا ہے، لیکن سید صاحب نے سندھی اور اردو کے قریب کے بارے میں جو حجت

کی ہے اس سے صرف نظر نہیں کیا جاسکتا۔

سندھی اور اردو میں عجیب و غریب لسانی اشتراک پایا جاتا ہے ہم اگر مشترک

لفظوں کی اور مشترک خصوصیات کی فہرست مرتب کریں، تو عجیب و غریب نتائج سامنے آتے ہیں۔

بہت سے عربی الفاظ سندھی اور اردو میں مشترک ہیں، جو دین اسلام کے حوالے سے مردوح ہوئے، جن کی تفصیل کی چٹاں ضرورت نہیں محسوس ہوتی۔

بیسوں میوے، پھل، کھانے، پکڑے، جو ایران و ترکستان سے آئے اور اپنے نام بھی ساتھ لائے۔ یہ نام اردو اور سندھی میں موجود ہیں۔ انگور، انار، سیدب، بادام، منقہ، کشمش، پستہ وغیرہ پھلوں میں سے گلاب، سوسن، سنبل، ریحان، گل شبنم، پھولوں سے، خشک، پلاؤ، قبولی، بریانی، زردہ، شیر، مرغ، قورمہ، قیمہ، شوربا وغیرہ کھانوں سے۔ مخمل، قاقم، کاشانی، زربفت وغیرہ کپڑوں سے۔ دیگچی، کھنکیر، چمچ، رکابی برتنوں سے غرض بے شمار نام ہیں، جو ترکی و فارسی الاصل ہیں، اور اردو سندھی دونوں زبانوں میں بیک وقت موجود ہیں۔

یہ شمار ایسے لفظ اردو اور سندھی میں بیک وقت موجود ہیں، جو مختلف پراکرتوں اور سنسکرت سے آئے اور ان دونوں زبانوں میں بیک وقت رائج ہو گئے۔

اردو سندھی میں یہ مطابقت الفاظ سے آگے بڑھ کر محاورات اور ضرب الامثال میں بھی موجود ہے۔ مثلاً

سارے جہاں کھا جگتو ہندوستان اسانجو
(سارے جہاں سے اچھا ہندوستان ہمارا)
ات جی دات آزیو داونٹ کے منہ میں زیرہ
آتے میں نوٹ (آٹے میں نمک)

اردو اور سندھی دونوں زبانوں میں ہم آہنگی کے سلسلے میں ڈاکٹر شاہدہ بیگم لکھتی ہیں :

”یہ ہم آہنگی سندھی کے بیس بائیس ہزار الفاظ میں سے پندرہ سولہ ہزار میں ضرور پائی جاتی ہے کیونکہ بھیرول مرچنڈا ڈوانی کے اندازے کے مطابق سندھی میں ۳ ہزار، فارسی ڈھائی ہزار عربی، ڈھائی ہزار دیسی اور بارہ ہزار پراکرتی لفظ شامل ہیں، جن میں سے عربی و فارسی میں نو سو قریب فرق

برائے نام ہی ہے۔ دیکھی اور پرکرتی لفظوں میں البتہ فرق ہے، تو وہ بھی ایک تہائی الفاظ سے زائد میں نہیں۔ اس طرح تفریق کا تباہ ایک تین سے زیادہ نہیں ہو سکتا۔“

(سندھ میں اردو: صفحہ ۹۹، ۱۰۰)

وہ مزید لکھتی ہیں:

”اس حقیقت میں کوئی شبہ نہیں رہتا کہ اردو اور سندھی میں اکثر اقدار مشترک پائی جاتی ہیں۔ البتہ زبانوں کے مزاج کچھ کچھ الگ ہیں، لہذا صوتیات میں کہیں کہیں فرق پیدا ہو گیا ہے، اختلاف ماحول کے باعث معنوی تغیر واقع ہو گیا ہے۔ یا بعض الفاظ کا اطلاق کچھ بدل گیا ہے۔ تو اس سے درمیان میں کوئی اختلافی طبع حائل نہیں ہو جاتی اور یہ صورت حال صرف سندھی ہی میں نہیں ہے، اردو میں بھی الفاظ کے معنی جا بجا بدلے ہوئے ہیں۔ اور بہت سے لفظ تو ایسے ہیں جو عربی، فارسی یا کسی اور زبان سے لے گئے ہیں۔ مگر اس زبان میں جو مفہوم رکھتے ہیں، اردو میں اگر ان کا مفہوم کچھ اور ہو گیا ہے۔ ایسی صورت میں اگر کسی ایک ہی لفظ کے معنی سندھی میں کچھ اور ہوں اور اردو میں کچھ اور تو کوئی عمل استعجاب پیدا نہیں ہوتا۔ مثال میں اگر فارسی کے ایک لفظ انجام کو لیا جائے تو اردو میں اس کے معنی ”آخر“، ”انتہا“، ”مالِ حشر“، لیکن سندھی میں انجام کو لا جائے گا تو دعویٰ کا مفہوم ادا کرے گا۔ اسی طرح کے ادرا الفاظ ہیں جن کے ماخذ تو ایک ہیں مگر وہ اردو اور سندھی میں داخل ہو کر مختلف المعنی ہو گئے ہیں۔ جیسے آبادی بمعنی فصل، مالی بمعنی مویشی، قلم بمعنی قلم اور قانہ فی دفعہ بمعنی محفل اور نشست۔“

ایک اور فرق اردو میں اور سندھی میں تذکیر و تانیث کا ہے۔ اردو میں بہت لفظ مذکر ہیں جب کہ سندھی میں مؤنث۔ سندھی میں مذکر ہیں تو اردو میں مؤنث۔ جیسے نظم، تصویر اردو میں مؤنث ہیں۔ لیکن سندھی میں مذکر بولے جاتے ہیں۔

(سندھ میں اردو: صفحہ ۹۹، ۱۰۰)

سندھ میں اردو کی روایت بہت پرانی ہے۔ محمد تقی نے ۱۲۵۵ھ/۱۳۵۰ء

میں ٹھٹھہ پر جھک گیا۔ وہ اس جھلکے کے دوران مر گیا۔ اس کے دس سال بعد فیروز
تعلق نے سندھ پر جھک گیا۔ وہ ناکام لوٹا، تو یہ فقرہ خاص و عام کی زبان
پر چڑھ گیا۔

”برکت شیخ ممٹھا ایک ہوا ایک ننٹھا“

(تاریخ فیروز شاہی، مصنف غنیمت سراج عقیف، صفحہ ۳۳۱)

سندھ میں اردو شاعری کی روایت بہت قدیم ہے۔ بہت سے اردو شعرا
کا ذکر فارسی شاعری کے تذکروں میں ملتا ہے۔ ان کے ذکر میں لکھا ہوا ہے کہ یہ
ہندی میں بھی شعر کہتے تھے۔ مگر ان کا نمونہ کلام موجود نہیں۔ پہلا اردو شاعر جس کے
کلام کا نمونہ تذکروں کی معرفت ہم تک پہنچا ہے۔ وہ ملا عبدالحکیم مٹھووی
(۱۶۳۳ء - ۱۷۲۷ء) ہیں۔ یہ دلی دکنی کے ہم عصر ہیں۔ ان کے دو اشعار میں فارسی
اثرات نمایاں ہیں۔ کبھی ایک ایک مصرع اردو میں لکھتے ہیں اور دوسرا فارسی میں
اور کبھی آدھا مصرع اردو اور آدھا فارسی میں۔ مثلاً

زبا افراط افطار فقیراں کیوں دجناہ آدھی بھوک رہنا

یہ خود خون جگر مینا دجیتا یہ درود داغ ہم آغوش رہتا

مزید جن شاعروں کا کلام ہم تک تذکروں کی معرفت پہنچا ہے، ان کے اسمائے ہیں
”شیخ ورد“ ”میر حیدر الدین کامل“ ”میر محمود صابر“ ”میر حفیظ الدین علی“ ”میاں
محمد سرفراز عباسی“ وغیرہ۔

یہ روایت مختلف مراحل طے کرتی ہوئی پختہ تر صورت میں پچھلے سرمست

(۱۷۳۹ء - ۱۸۲۶ء) کے ہاں جلوہ گر ہوئی۔ انہوں نے اردو میں ایک دیوان

مرتب کیا۔ ان کے ہاں تصوف اور فلسفہ تصوف اپنے پورے حسن کے ساتھ موجود ہے۔

ان کا لہجہ دھیمازبان صاف اور معیار بلند ہے۔ ان کے اشعار ہیں۔

مری آنکھوں نے اے دلبر عجب اسرار دیکھا تھا

میاں ابراہیم خورشید کا انوار دیکھا تھا

مرا تو کام تھا اس ہادی و رہبر کی صورت سے

اسی صورت کا میں نے ہر جگہ دیدار دیکھا تھا

برابر ہیں یہ ہر جاجس طرح سورج کی یہ کرنیں
بہر منظر اسی انداز سے انظار لادیکھا کھتا

سندھی زبان اور اردو کے ساتھ ساتھ اہل سندھ کا اردو سے رابطہ وسیع
سے وسیع تر ہو رہا ہے۔ سندھ میں اردو شاعری اور اردو نثر کی روایت پورے
استحکام کے ساتھ موجود ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ سندھی ادب کا اردو میں
ترجمہ اور اردو ادب کا سندھی میں ترجمہ بھی ہو رہا ہے جس سے دونوں زبانوں کا
ادبی مزاج قریب ہونے کے ساتھ ساتھ دونوں زبانوں میں موجود ادب سے باہم
استفادے کا سلسلہ بھی جاری ہے۔

سندھی شاعری سے اردو میں تراجم کے سلسلے میں شیخ ایاز کا نام نمایاں ہے۔
جنہوں نے شاہ لطیف بھٹائی کے سندھی کلام کا اردو میں ترجمہ کیا۔ یہ ترجمہ اس قدر
پختہ ہے کہ طبع زاد معلوم ہوتا ہے۔ اردو داستانوں کے تراجم کا سلسلہ بھی جاری ہے۔

اردو اور پشتو کا تعلق

اردو زبان نے برصغیر کے ماحول میں اسلامی اثرات کے نتیجے میں جنم لیا۔ یہ اسلامی اثرات شمال مغرب سے افغانستان کے راستے آئے۔ ان کی ابتداء محمود غزنوی کے حملے سے ہوئی۔ محمود غزنوی نے ۱۰۰۱ء میں برصغیر پر حملہ کیا اور برصغیر پر اسلام اور مسلمانوں کے لئے دو واڑے کھول دیئے۔ ان نووارد مسلمانوں میں سے بیشتر پٹھان تھے، جن کی مادری زبان پشتو تھی۔ اس لئے اردو پشتو کے اثرات کا انکاد ممکن نہیں۔ انہی اثرات کو مد نظر رکھ کر فارغ بخاری نے دعویٰ کیا ہے کہ اردو نے سرحد میں جنم لیا۔ وہ لکھتے ہیں۔

”اردو کی جنم بھومی در حقیقت سرحد کا کوہستانی خطہ ہے۔ اردو جو سنسکرت اور فارسی کے اختلاط کا نتیجہ تھی، اس کا خیر سرحد کے سنگلاخ ماحول میں اس وقت سے پیدا ہوا تھا جب ایرانیوں نے پہلے پہل ہندوستانیوں پر دھاوا بولنے شروع کئے ایرانیوں کی آمد کا آغاز ۱۰۰۱ء میں محمود غزنوی کے حملوں سے شروع ہوا۔ اور سترھویں صدی عیسوی میں نادر شاہ درانی کے عہد تک مسلسل طور پر یہ یلغار جاری رہی۔“

(سرحد میں اردو، صفحہ ۱۳۳)

فارغ بخاری ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

”اردو نے پشتو کے وطن سے جنم لیا۔ ”ہندکو“ اس کی ابتدائی شکل ہے، جو آج بھی شمال مغربی سرحدی صوبہ کے مرکزی شہر میں رائج ہے۔ اس کے لوگ گیت کہتے ہیں۔ یہی قدیم اردو کی یاد تازہ کرتے ہیں۔ یہ لوگ گیت سرحد کے علاوہ ہندوستان کے ان مقامات پر بھی ملتے ہیں جہاں جہاں افغان، پشتو اور ہندکو کے بیچ لے کر پہنچے اور وہاں انہوں نے اردو زبان کا پورا اگایا۔“

(ادبیات سرحد، جلد سوم، صفحہ ۱۲۶)

ہندکو کے بارے میں پروفیسر فارغ بخاری کے اس نظریے پر بحث ممکن ہے۔ نئی نوکرت نے ہندکو کی تاریخ کے بارے میں اس سے مختلف نظریہ پیش کیا ہے لیکن اس کی تفصیل میں جانا ہمارے موضوع سے خارج ہے۔

فارغ بخاری اردو اور پشتو کے تعلق پر روشنی ڈالتے ہوئے مزید لکھتے ہیں :
 ”چارہریت کی صنف شاعری سوائے پشتو اور اردو کے کسی اور زبان میں نہیں ہے۔ یہ بھی پشتو ہی کے زیر اثر اردو میں آئی۔ پیردشاں کی تصنیف خیر البیان جو اردو شکر کی قدیم ترین تصنیف ہے اور ۹۲۸ھ / ۱۵۲۱ء میں لکھی گئی اردو اور پشتو کے قدیم ترین تعلق پر روشنی ڈالتی ہے۔“

(ادبیات سرحد، جلد سوم، صفحہ ۵۱)

فارغ بخاری نے اردو زبان پشتو اثرات کا نتیجہ قرار دی ہے، جبکہ امتیاز علی خاں
عرشی نے اردو کی ولادت کو پٹھانوں کی خدمات کا نتیجہ قرار دیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ یہ
پٹھان ہی تھے جو عربی پشتو فارسی اور ترکی زبانیں لے کر برصغیر آئے تھے۔ عربی ان کی دینی
زبان تھی۔ پشتو اور فارسی ان کی مادری زبانیں تھیں اور ترکی بھی پٹھانوں کے ایک چھوٹے سے
علاقے میں بولی جاتی تھی۔ پٹھانوں کی یہ زبانیں انہی کے ساتھ برصغیر میں آئیں اور مقامی
زبانوں پر گہرے اثرات مرتب کرنے کے بعد اردو کی ولادت کا باعث بنیں۔

افغانوں کے ذریعے فارسی زبان برصغیر میں پھیلی کیونکہ ان کی دفتری زبان فارسی تھی۔ انہوں نے سنسکرت کے بہت سے الفاظ کو بھی اردو میں متعارف کرایا کیونکہ پشتو فارسی اور سنسکرت کے اختلاط کا نتیجہ تھی۔ آج بہت سے سنسکرت الفاظ اردو میں متعارف ہیں جن کا پراکرت زبانوں میں کوئی سراغ نہیں ملتا۔ یہ سب پشتو کے ذریعے اردو میں متعارف ہوئے۔

افغانوں کی برصغیر میں آمد کا سلسلہ عمود غزنوی کے دور سے شروع ہوا اور ہمیشہ جاری رہا۔ ہندوستان کے شاہی خاندان علاء الدین خلجی اور لودھی خاندان افغانان سے آئے۔ دکن میں جو لوگ ایران صہہ کھلائے افغانان سے آئے۔ بہت سے صوفیائے کرام اسی سنگلاخ زمین سے برصغیر میں وارد ہوئے۔ بہت سے پٹھان جو آج برصغیر کے مختلف

گوشوں میں رہتے ہیں ہندوستانی پٹھان کہلاتے ہیں اور اردو بولتے ہیں۔ ان کی خدمات سے اردو زبان کبھی انکار نہیں کر سکتی۔
 سانی سطح پر اردو پٹھانوں کا سراغ ان بہت سے نقطوں سے ملتا ہے، جو پشتو سے آئے اور بقوڑے سے تغیر کے بعد اردو میں رائج ہو گئے۔

پشتو	اردو	
انگو کنگ خرٹ	انگو کھنگو	آڑکباڑ
ادش	ہوش	
بوتے	بوتنا	جوان بوتہ ہو گئی
پنچ	پنچ	
پرکٹے	پرکٹا	گید
تن قوش	تن قوش	
ٹس ٹس	ٹس ٹس	بندوق کی آواز یونی ٹس ٹس ہو کر رہ گئی
حال احوال	حال احوال	
ہریان	حیران ہریان	
خلتہ	خلتہ	قتیلہ پا جلے کو کھٹے وقت تھیلانے میں جے خلتہ کہتے ہیں۔
ڈوزہ ڈوئے	ڈیزیں مارنا	شیخی بھگارنا
سڈہ	سڈا	سڈا مسڈا
سودہ	سادہ سودہ	
کڑہ وڑا	کھڑا بڑا	
گیر	گھیر	
وخت	وقت	
یار	یار	

(بحوالہ تاریخ ادب اردو، صفحہ ۷۰۲)

میرزا ابوالانصاری

اردو اور پشتو کے اس سانی اشتراک کے علاوہ دوسلوں پر مماثلت ملتی ہے پہلی سطح پر ہم عربی اور اسلام کے دونوں زبانوں پر یکساں اثرات دیکھتے ہیں پشتو کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ پشتوانوں نے اسلام قبول کرنے کے بعد ان تمام لفظوں سے کنارہ کشی کر لی، جن سے کفر یا شرک کی بو آتی تھی۔ اردو پر بھی اسلام کے گہرے اثرات مرتب ہوئے قرآن مجید کے دو ہزار بنیادی لفظوں میں سے پانچ سو بنیادی الفاظ اور ان کے مشتقات اردو میں ملتے ہیں پشتو میں بھی بہت سے عربی الفاظ استعمال ہوتے ہیں۔ اسلام اور اسلامی علوم کی اصطلاحات دونوں زبانوں میں ملتی ہیں۔

دوسری سطح فارسی کے اثرات کی ہے۔ فارسی زبان کے دونوں زبانوں پر گہرے اثرات نے دونوں زبانوں کو سانی سطح پر ایک دوسرے کے بہت قریب کر دیا ہے۔

صوبہ سرحد میں اردو زبان کا قدیم ترین نمونہ سرودشان یازید انصاری کی کتاب خیر البیان میں دیکھا جاسکتا ہے۔ یازید انصاری نے خیر البیان میں ایک ہی بات چار زبانوں میں لکھی ہے۔ عربی فارسی پشتو اور اردو۔ اس طرح اس نے اپنے قارئین کا حلقہ وسیع کیا۔ یازید انصاری (م ۹۸۰ھ/۱۵۷۲ء) نے آج سے چار سو سال پہلے یہ کتاب لکھی لیکن اس کی زبان میں خامی تو انانی ہے۔ یازید لکھتے ہیں۔

”لکھ کتاب کے آغاز کے بیان جن کے سارے سن اکھر بسم اللہ، تمام، میں رنگنواؤں گا، مزدوری انہن کی جے لکھیں پر ن بگاد ن اکھر کہ لکھنی ہر ن لکھیں اسی کار ن جے سہی ہوئی بیان..... قرآن میں ہے“

(خیر البیان مرتبہ حافظ عبدالقدوس قاسمی صفحہ ۱۸)

یازید انصاری کے بعد ہمیں خوشحال خاں خشک کے ہاں اردو کا سراغ ملتا ہے۔ وہ پہلے شخص ہیں جنہوں نے پشتو کو رسم الخط دیا اور پشتو میں باقاعدہ شاعری کی۔ ان کے شاعری میں فارسی عروضی اور سانی سطح پر اثر انداز ہوئی۔ اس کے علاوہ ان کے ہاں اردو الفاظ بھی ملتے ہیں۔ ایک غزل میں اردو الفاظ کا استعمال یوں کیا ہے۔

پہ سینہ داد دہ مینہ پھر جائے گی
حماوت ساجحت گورہ کسے حاگی

در رقیب دنیا و یادہ مشو کہ خم سوہ
پینہ خود پہ خذہ راکڑہ پھر بھائی

(بحوالہ تاریخ اردو ادب: صفحہ ۷۰۵)

خوشحال خاں خٹک کے ایک ہم عصر رحمن بابا کے ہاں اردو الفاظ ملتے ہیں۔ رحمن بابا نے جب شعور کی آنکھ کھولی، تو خوشحال خاں خٹک کے اشعار صوبہ سرحد کی فضاؤں میں گونج رہے تھے۔ ان کی ایک غزل میں اردو الفاظ کو یوں استعمال کیا گیا ہے۔

بوصل تو مارا کجا بات ہے کہ وصل تو خیل بڑی بات ہے
بکوٹے تو گھنٹم کہ کسٹم دے کے مرا این دراجات ہے
خیم زلف تو گوشہ ابرو داں دلم را عجائب مقامات ہے
ہیں دادی دشنام دگالی مرا بسوئم ہیں از تو سوغات ہے
نگاہم نہ امروز خونم بریخت کہ دائم ترا ہیچ عادات ہے
زاغوشش رحال مرد بارقیب کہ این سفہ بدغوی و بدذات ہے

(بحوالہ تاریخ اردو ادب: صفحہ ۷۰۵)

خوشحال خاں خٹک اور رحمان بابا کے پشتو کلام میں اردو الفاظ استعمال ہوئے مگر اردو میں باقاعدہ شعر (فاسم علی خاں آفریدی) نے کہ یہ میر و میرزا کے دور کے شاعر تھے۔ انہوں نے خوبصورت اردو میں شاعری کی۔ اور زبان و بیان کی بلندیوں کو پایا۔ ان کے چند اشعار یہ ہیں:

وہ آپ دکھانے کو صورت مجھے آتا ہے
جب اپنی نخواست کے ایام نکلتے ہیں
وحدت کا تماشا ہی کثرت کے مظاہر ہیں ✓
آغاز سے ہر شے کے انجام نکلتے ہیں
کسی سے میں تری وصلت کی التجا نہ کروں ✓
مروں برشک پہ اطہار مدعا نہ کروں
ازل سے ابد تک آفریدی ساتھ ہے اس کے ✓
میاں دوستی صاحب سلامت ہو تو ایسی ہو

قاسم علی آفریدی کے دور کے ہی ایک شاعر مولوی محمد عثمان قیس کا کلام بھی قابل ذکر ہے۔ ان کا ایک شعر ہے۔

ریخ پر نور سے گیسو نہ پہٹے آج تنک
✓ مجھ سیب بخت کی قیمت میں سحر ہو نہ سکی

جیدر پشاور نے آٹھ دیوان شاعری کے مکمل کئے۔ بگریہ دیوان ۱۳۶۲/۱۳۶۳

۲۱۸۰۰ محفوظ نہ رہ سکے صرف چند غزلیں بچ گئیں۔ ان کا ایک شعر ہے۔

✓ پیر کہنہ تیری تھمری بڑھی جاتی ہے آٹھ دیوانوں کی تکمیل پر قانع نہ ہوا

صوبہ سرحد میں اردو شاعری کی روایت اب تک پوری توانائی کے ساتھ موجود

ہے بہت سے پشتو شاعر اردو میں بھی شاعری کر رہے ہیں۔

اردو اور بلوچی کا تعلق

رقبے کے لحاظ سے بلوچستان پاکستان کا سب سے بڑا اور آبادی کے لحاظ سے سب سے چھوٹا صوبہ ہے۔ اس صوبے میں کئی زبانیں بولی جاتی ہے۔ مگر بڑی زبانیں پشتو، بلوچی اور براہوی ہیں۔ بلوچی وسطی ایران کی بولی ہے اور یہ ایران کی قدیم ترین بولی ہے۔ جب کہ براہوی دراوڑی زبان کی ایک شاخ ہے۔ بلوچستان کے علاقے بارکھان میں ایک بولی کھیت رانی بھی بولی جاتی ہے، جس میں عربی، فارسی، براہوی، پنجابی، پشتو اور بلوچی اثرات ملے جیسے موجود ہوتے ہیں۔

بلوچی اور براہوی میں ادب کی روایت زیادہ پختہ نہیں۔ مگر قدیم بلوچی شاعری میں خالص اور خوبصورت شاعری کے کئی نمونے ملتے ہیں۔

شمالی ہند کی بلوچستان سے تعلق کی بنا سو لہویں صدی عیسوی میں پڑی۔ نصیر الدین ہمایوں مغل شہنشاہ شیر شاہ سوری سے شکست کھا کر بھاگا، تو ایران جلتے ہوئے بلوچستان سے گزرا۔ یہاں کے ایک سردار نے اسے پناہ دی۔ جب ہمایوں ایران سے فوج لے کر واپس پلٹا تو یہی بلوچی سردار چاکر خاں بھی ہمایوں کے ساتھ شامل ہو گیا۔ یہ تعلق جو ہمایوں کے دور میں قائم ہوا اور رنگ زیب عالمگیر کے دور تک باقی رہا۔ اس واقعے سے بہت پہلے بلوچستان میں عربی اور فارسی زبانیں اپنا نفوذ رکھ چکی تھیں، جنہیں مد نظر رکھتے ہوئے کامل انصاری نے دعویٰ کیا ہے کہ اردو زبان کی ابتداء بلوچستان سے ہوئی کیونکہ یہی بلوچستان ہے جو خلافت مشرقی کا صوبہ طوران ہونا چاہتا تھا اور محمد بن قاسم کی فہم کے بعد ایک زمانے تک اس علاقے

میں عربی، فارسی اور سندھی زبانیں بولنے والے لشکریوں کا میل ملاپ ہوتا رہا اور ان کی بول چال سے ایک نئی زبان نکلیں پانے لگی۔ اس نظریے کے ثبوت میں متعدد داخلی و خارجی

شہادتیں موجود ہیں۔

(اردو اور برہمائی اور نیٹل کالج میگزین نومبر ۱۹۶۲ء صفحہ ۲۶)

بلوچی اور اردو زبان میں دو سطحوں پر اشتراک پایا جاتا ہے۔ ایک دینی سطح پر

اور دوسرا سانی سطح پر۔

قرآن مجید میں تقریباً دو ہزار بنیادی الفاظ ہیں۔ ان میں سے ۵۰۰ بنیادی الفاظ

اور ان کے مشتقات اردو زبان میں اظہار و ابلاغ کا ذریعہ ہیں۔ ایسے ہی بے شمار قرآن کے بنیادی الفاظ اور ان کے مشتقات بلوچی میں بھی اظہار و ابلاغ کا ذریعہ ہیں۔

قرآن و حدیث اور ان کے زیر اثر تیار ہونے والے دینی علوم یعنی فقہ، اصول فقہ، تفسیر، اصول تفسیر، حدیث، اصول حدیث، علم الکلام، تصوف، علم مناظرہ، غرض کئی علوم کی اصلاح اردو اور بلوچی میں ایک وقت موجود ہیں۔

سانی سطح پر اردو اور بلوچی میں فارسی قدر مشترک ہے۔ بلوچی قدیم ایرانی زبان ہونے کی وجہ سے فارسی سے قریبی تعلق رکھتی ہے۔ نیز فارسی کے بے شمار اثرات بلوچی پر مرتب ہوئے ہیں اور ویسے ہی فارسی زبان کے اثرات اردو زبان پر ہوئے۔

فارسی دونوں زبانوں پر یکساں اثر پذیری کی وجہ سے قریبی تعلق کا ذریعہ بنی دوسرے لفظوں میں دین اسلام اور فارسی زبان و ادب سے اثر پذیری کی وجہ سے اردو اور بلوچی زبانیں ایک دوسرے کے بہت قریب آجاتی ہیں۔ اس لئے بلوچستان میں اردو زبان کی ایک یحتمہ روایت موجود ہے۔ اس روایت کی تفصیل بیان کرتے ہوئے علامہ جیل جالبی لکھتے ہیں:

”بلوچستان میں اردو کی باقاعدہ روایت اٹھارہویں صدی عیسوی

میں شروع ہو جاتی ہے۔ کئی زبانوں کا علاقہ ہونے کی وجہ سے سارے بلوچستان کی عام بول چال کی زبان بھی اردو ہے۔ عربی مدارس میں ہمیشہ کی طرح آج بھی ذریعہ تعلیم اردو ہے۔

انگریزوں کے دور حکومت میں یہاں کی دفتری و عدالتی زبان اردو ہو جاتی ہے اور اسی کے ساتھ اردو اخبارات، ہفت روزہ، پندرہ روزہ کی ایک مسلسل روایت بھی قائم ہو چکی ہے۔ خط و کتابت میں بھی اردو زبان ہی عام طور پر استعمال کی جاتی ہے۔ انیسویں صدی کے اوائل میں اردو شاعری کا چرچا بھی عام ہو جاتا ہے (نائب محمد حسن برہمائی کا اردو دیوان اس روایت کی نشان دہی کرتا ہے۔

محمد حسن کا کلام زبان و بیان کے اعتبار سے صاف اور سادہ ہے۔ اس پر فارسی کا اثر بھی گہرا ہے۔ اس کے کلام کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ بلوچستان کا پہلا شاعر نہیں ہے۔ بلکہ اس سے پہلے کے شعراء کا کلام یا تو درست برد زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکا یا کسی نئی کتب خانے کی زینت بنا ہوا ہے اور دریافت کا منتظر ہے۔ محمد حسن کے چند اشعار دیکھئے۔

مکھ میں تراجو برقعہ اٹھایا چمن میں باد
خوشبو بھی اکی سبب میں صفِ لالہ تار ہے
ترے مکھ نے چھپایا ہے صنم اس چادر اشیا کو
قمر کو، مشتری کو، شمس کو غور شید اعلیٰ کو
کہ تار تار زلیف پریشاں کو بارغ میں
ہر تار تار کو رشتہ صد برہمن کرد
تم اس زلف پریشاں کو کر دو ژولیدہ و برہم
کہ کھوے گا کھٹ صیاد دام آہستہ آہستہ

محمد حسن کے صاحبزادے میر مولاداد (م ۱۹۰۶-۶۱۹) بھی فارسی اردو کے شاعر تھے۔ انہوں نے بھی غزل کو اپنا ذریعہ اظہار بنایا اور اس میں سدھے سادے عاشقانہ جذبات کو پیش کیا۔ سردار خیر بخش مری، سید عابد شاہ عابد، سید غلام علی الماس، عبدالحق زور یوسف عزیز، لکھی ادیب خیر بخش وغیرہ نے انیسویں اور بیسویں صدی میں خاص طور پر اردو میں داد بخش دی ہے۔ نئی نسل میں کئی بلند پایہ شعراء دوسرے صوبوں کی طرح بلوچستان میں بھی اپنی ذہنی کاوشوں سے اردو زبان کے سرمایہ ادب میں اضافہ کر رہے ہیں۔

(تاریخ ادب اردو: صفحہ ۷۱، ۷۱۲)

س

مثنوی

مثنوی کا لغوی مفہوم دو ہر اکرنا ہے۔ اس سے واضح ہوتا ہے کہ ظاہری حیثیت کے لحاظ سے اس کے ہر شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ اس کے ہر شعر کے قافیہ الگ ہوتے ہیں اور کوئی شعر قافیہ کے اعتبار سے کسی دوسرے شعر کا تابع نہیں ہوتا۔

مثنوی میں ردیف کا استعمال بہت کم ہوتا ہے۔ ایک اندازے کے مطابق ہر مثنوی کے دس فیصد اشعار میں ردیف پائی جاتی ہے مثنوی کے لئے سات بحر میں زیادہ مروج رہی ہیں۔ اس سے لوگوں نے مثنوی کے لئے یہ سات بحر ضروری قرار دی ہیں۔ یہ بحر جس حسب ذیل ہیں۔

۱۔ بحر متقارب مدس محذوف الآخر یا مقصور الآخر

۲۔ بحر ہزج مدس محذوف الآخر یا مقصور

۳۔ بحر ہزج مدس آخر ب مقبوض محذوف الآخر یا مقصور الآخر

۴۔ بحر خفيف مدس مجنون محذوف الآخر یا مقصور الآخر

۵۔ بحر ذل مدس محذوف الآخر یا مقصور الآخر

۶۔ بحر ذل مدس مجنون محذوف الآخر یا مقصور الآخر

۷۔ بحر سربیع مدس محذوف الآخر یا مقصور الآخر

مگر بعض شعرا نے قدرت کلام کے اظہار کے لئے زیادہ بحروں میں مثنویاں کہی ہیں۔ سعادت یار خاں رنگیں نے گیارہ بحروں میں مثنویاں کہی ہیں بعض نے مثنوی کے لئے اوزان کی تخصیص کا انکار کیا ہے۔ وحید الدین سلیم مثنوی کے اوزان کے بارے میں لکھتے ہیں۔

”زمانہ حال کے شاعرانہ انقلاب نے شعرا کو مثنوی کی ان بحروں پر محدود

اور قانع نہیں رکھا۔ وہ تقریباً تمام بحروں میں مثنوی لکھتے ہیں۔ اس سے اظہار خیال کے لئے میدان بہت وسیع ہو گیا ہے۔ شاعر کو ہر شعر کے سرانجام کرنے میں صرف دو قافیے سوچنے پڑتے ہیں جو موقع پر نہایت آسانی سے خیال میں آ جلتے ہیں اور خیال کے تسلسل اور روانی میں کوئی رکاوٹ نہیں ہوتی۔“

(انفالات سلیم، صفحہ ۲۷۳)

مثنوی کی ہیئت اردو میں مروج دوسری ہیئتوں کے مقابلے میں زیادہ وسعت کی حامل ہے اس میں صرف ایک پابندی کو لازمی گردانا گیا ہے۔ مزید اس میں کوئی قید یا پابندی نہیں۔

مثنوی کے سلسلے میں ایک سوال قابل غور ہے کہ کیا مثنوی ایک ہیئت ہے یا صنف۔ کیا مثنوی ایک ظاہری صورت کا نام ہے یا ایک صنف شاعری بھی۔ صنف کے لئے لازمی ہے کہ اس کا ایک موضوع اور ایک مزاج ہو بعض نے اسے ہیئت قرار دے کر اس کے موضوعات کا دائم کچھ ایسا پھیلا یا ہے کہ ہر موضوع مثنوی کے لئے جائز ہو گیا ہے مگر بعض لوگوں نے اس کا دائم سمیٹ کر اس کے موضوعات کا دائرہ محدود کر دیا ہے۔

پہلے نقطہ نظر کی ترجمانی ڈاکٹر فرمان فتح پوری کے اس بیان سے ہوتی ہے وہ لکھتے ہیں:

”مثنوی تو دراصل نظم کی ظاہری صورت کا نام ہے، جس کے لئے مواد اور موضوع کی قید نہیں؛“

(اردو کی منظوم داستانیں، صفحہ ۶۶)

جب کہ دوسرے نقطہ نظر کی ترجمانی وزیر آغا کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

”مثنوی کا اصل مقصد محبت کی داستان کو بیان کرنا ہے اگر مثنوی کو مختلف اور متنوع خارجی موضوعات کے لئے بڑتا جائے یا عشق و داستان کے بیان میں محض واقعات کے بیان کو تمام تر اہمیت تفویض کر دی جائے تو اس سے مثنوی کا اصل مقصد مجروح ہوتا ہے چنانچہ اردو مثنویوں سے قطع نظر خارجی موضوعات سے متعلق ہیں۔ محبت سے متعلق مثنویوں میں

بھی تذریعات بہت ہیں۔ مثلاً وہ مثنویاں جن کو قطعاً غیر شخصی انداز میں دو کر داروں کی داستانِ عشق کو بیان کر دیا گیا ہے۔ ان مثنویوں سے یقیناً کمتر ہیں جن کی اساس جذبات نگاری پر استوار ہے اور جن میں شاعر نے مختلف کر داروں کی زبان سے جذبات کا اظہار کیا ہے، لیکن مثنوی کی خالص ترین قسم وہ ہے جن میں شاعر نے آپ بیتی کے انداز میں اپنی داستانِ عشق اور اس سے پیدا ہونے والی داخلی کیفیات اور واردات کو بڑے پر خلوص انداز میں بیان کیا ہے:

(اردو شاعری کا مزاج، صفحہ ۲۱۸، ۲۱۹)

ان دو انتہائی رویوں کے درمیان ایک معتدل نقطہ خیال پایا جاتا ہے جس کی ترجمانی حالی، شبلی اور املا و امام اثر نے کی ہے۔ علامہ شبلی نعمانی لکھتے ہیں:

”مثنوی میں اکثر کوئی تاریخی واقعہ یا قصہ بیان کیا جاتا ہے۔ اس بنا پر زندگی اور معاشرت کے جس قدر پہلو ہیں سب اس میں آجاتے ہیں عشق و محبت، رنج و مسرت، غیظ و غضب، کینہ و انتقام غرض جس قدر انسانی جذبات ہیں۔ سب کے سماں دکھانے کا موقع مل سکتا ہے۔ تاریخ میں مختلف اور گونا گوں واقعات پیش آتے ہیں۔ اس لئے ہر قسم کی واقعہ نگاری کا کمال دکھایا جاسکتا ہے۔ مناظر قدرت، بہار و خزاں، گرمی سردی، صبح و شام یا جنگل یا بان کوہ صحرا، سبزہ زار کی تصویر کشینی جاسکتی ہے۔ اخلاق، فلسفہ اور تصوف کے مسائل نہایت تفصیل سے ادا کیے جاسکتے ہیں“

(شعر العجم جلد ۴، صفحہ ۲۳۰، ۲۳۱)

مثنوی کی ہیئت میں آسانی نے موضوع کی وسعت کی راہ ہموار کی ہے اس لئے طویل و مختصر قصے اس کا موضوع ہیں رطول و طویل داستانوں سے مختصر شخصی قصوں تک۔ بیروٹسکار کے واقعات سے عشقیہ اور زمیہ داستانوں تک سبھی کچھ مثنوی کا موضوع ہیں۔ جنگ و پیکار، تاریخ، فلسفہ و تصوف، دین، اخلاقیات سبھی کچھ ان قصوں میں ملتا ہے۔ جب داستانوں کا زمانہ تھا۔ تو مثنوی میں مافوق الفطرت عناصر، مثالی کرداروں، دیوی دیوتاؤں جن پر یوں

پر مشتمل داستانیں نظم بند کی جاتی تھیں۔ داستانوں کو زوال آیا تو مثنوی کے قصے کا مزاج بھی بدلا اور افانوی مثنویاں لکھی جانے لگیں۔ اس سے ہم پر نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ مثنوی کا موضوع قصہ کہانی ہے۔

مثنوی کی ابتدا کہاں ہوئی اور کیسے ہوئی۔ اس کے بارے میں ابوالعجاز حنیف صدیقی لکھتے ہیں:

”اکثر محققین کے نزدیک مثنوی ایرانیوں کی ایجاد ہے۔ عربی میں مثنوی نہیں ملتی۔ عربوں کی شاعری میں رجز البتہ مثنوی سے مماثل ہے اور مولانا شبلی نعمانی کے اس قیاس میں بھی خاصا وزن ہے کہ شاید مثنوی ایجاد کرنے والے ایرانیوں کے سامنے رجز کا نمونہ شعوری طور پر موجود ہو،

(کشاف تنقیدی اصطلاحات، صفحہ ۱۶۷)

مثنوی کو کئی خصوصیات کا جامع ہونا چاہیے۔ اس موضوع پر مولانا حالی اور علامہ شبلی نعمانی نے قلم اٹھایا ہے مولانا حالی کے خیالات کا خلاصہ یہ ہے:

- ۱۔ ربط کلام کا خیال رکھا جائے۔
- ۲۔ قصے کی بنا مافوق العادت واقعات پر نہ ہو۔
- ۳۔ مبالغے سے حتی الامکان پرہیز کیا جائے۔
- ۴۔ واقعات اقتضائے حال کے مطابقی ہوں۔
- ۵۔ بیان کی گئی حالت، شخصی یا شے یا عادت کے مطابقی ہو۔
- ۶۔ بیانات ایک دوسرے کی تکذیب نہ کریں۔
- ۷۔ کوئی بات تجربہ یا مشاہدہ کی تکذیب میں نہ کی جائے۔
- ۸۔ بعض باتیں صاف صاف کہنا مناسب ہوتا ہے۔ یہاں رمز و ایماء سے کام لیا جائے۔

مولانا حالی کا نقطہ نظر جمالیاتی یا ادبی ہونے کی بجائے افادی ہے، اس لئے انہوں نے وہ باتیں جو مثنوی کا حسن ہیں، انہیں عیب قرار دے دیا۔ مثلاً ”قدیم مثنویوں میں مافوق الفطرت اور مافوق العادت واقعات ہی مثنوی کا موضوع ہیں۔ اور یہی مثنوی کا حسن بھی ہیں۔“ ایسے ہی مبالغے سے محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

پر پزیر کیا جائے۔ مبالغہ شعر و ادب کا حسن ہے۔ مبالغہ ہی حسن کا وہ پردہ ہوتا ہے، جو حقیقی زندگی کو زیادہ حسین بنا دیتا ہے۔ حالی کی شرائط عقلیت پرستی پر مبنی ہیں، مثنوی کے دور قدیم میں اس کی ساری فضا غیر عقلی اور تخیلی ہوتی تھی۔

شبلی نعمانی نے مثنوی کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے، ان کے خیالات کا خلاصہ یہ ہے،

مثنوی کا حسن چار باتوں پر منحصر ہے۔ پہلی بات حسن ترتیب ہے۔ واقعہ صنفی واقعات، ابتداء، ارتقاء اور انجام میں حسن ترتیب مثنوی کی بنیادی خوبی ہے، دوسری خصوصیت کردار نگاری ہے۔ شاعر کا کمال یہ ہے کہ وہ کردار کی امتیازی خصوصیات کو نمایاں کر سکے۔

تیسری بات کریکٹر کا اتحاد ہے یعنی مثنوی میں کوئی ایسی بات نہ آئے پائے، جو اس کی امتیازی خصوصیات کی تردید کر دے۔

چوتھی بات واقعہ نگاری ہے۔ یعنی مثنوی میں بیان کئے گئے ہر واقعہ یا فن کو ماہر فن کی طرح بیان کیا جائے۔ جزئیات کو نظر انداز نہ کیا جائے اور اس انداز میں واقعہ بیان کیا جائے کہ دل میں اتر جائے۔ یہ ہیں وہ خصوصیات جو مثنوی کی کامیابی کے لئے لازمی ہیں۔

مثنوی میں قصہ نگاری کے علاوہ بھی بہت باتیں روایت شامل ہو گئی ہیں۔ مثلاً حمد، نعت، منقبت، بیاد شاہ کی تعریف اور سبب تصنیف یا تالیف کے عنوان سے لکھے گئے اشعار، جن کا اصل قصہ سے تعلق نہیں ہوتا۔

بعض اوقات عشق کے بیان سے پہلے عشق کی تعریف میں لکھے گئے اشعار قصہ کی راہ میں حائل ہو جاتے ہیں۔ مثنوی کے آخر میں لوگوں سے اپنے فن کی داد چاہنے کے لئے بھی بہت سے اشعار لکھے جاتے ہیں۔

معمولی واقعات کو اکثر داستان گو داستان کا نام دے دیتے ہیں اور ہر واقعہ کے بیان سے پہلے ساقی نامہ کے طور پر اشعار کہتے ہیں۔ ایسے ہی مثنویوں میں غزلوں کو شامل کر دیا جاتا ہے یہ سب باتیں مثنوی میں تنوع تو پیدا کر دیتی

ہیں مگر قصے کو نقصان پہنچاتی ہیں۔

اردو ادب کی ابتداء دکن میں ہوئی۔ محمد رفیع کے آخری عہد میں یہاں بہمنی سلطنت کا قیام عمل میں آگیا۔ دکن میں اردو کی جو پہلی کتاب لکھی گئی وہ مشنوی ”کدم راؤ قدیم راؤ“ ہے اس لحاظ سے مشنوی کو یہ شرف حاصل ہے کہ اردو کی پہلی تصنیف ایک مشنوی ہے۔ یہ ایک دلچسپ اور مقبول عام قصہ ہے جو فخر الدین نظام نے ۱۲۱۱-۱۲۱۲ء میں مشنوی کی شکل میں لکھا۔ اس زمانے میں محمد اشرف بیابانی نے واقعہ کر بلا کو مشنوی نو سر بار میں بیان کیا۔ دکن کی بہمنی سلطنت سے الگ جنوبی ہندوستان ہی میں گجرات کی سلطنت بھی قائم تھی، جہاں اردو میں اپنے طور پر ادبی روایت پر دان چرٹھ رہی تھی۔ گجرات میں شیخ خوب محمد ہشتی (د ۱۶۱۴) نے ۱۵۷۸ء میں مشنوی خوب ترنگ لکھی۔ اس کا مقصد تصنیف تصوف اور وحدت الوجود کے باریک نکات کا بیان ہے۔ انہوں نے بعض مختلف قصوں اور حکایتوں کو بیان کر کے صوفیانہ نکات اخذ کئے ہیں اور تصوف کے کئی مطالب بیان کئے ہیں۔ یہ انداز مولانا روم کی مشنوی کا مرہون لگتا ہے۔

دکن میں بہمنی سلطنت کو زوال آیا تو یہ خطہ پانچ آزاد ریاستوں میں تقسیم ہو گیا۔ ان میں سے گوکنڈہ اور بیجا پور میں ادبی روایت اس کے بڑھی شاہوں نے ادب کی سرپرستی کی شعرا کو نو انداز خود بھی شاعری کی دیوں ادبی روایت توانا ہو کر آگے بڑھی۔

بیجا پور میں عادل شاہی خاندان حکمران ہوا۔ ان کے عہد میں سب سے پہلی مشنوی چنندہ بدن و سید“ لکھی گئی۔ اسے ابراہیم عادل شاہ کے عہد میں مضمینی نے تصنیف کیا۔ محی الدین قادری زور نے اس کا زمانہ تالیف ۱۰۳۵ھ اور ۱۰۴۰ھ کے درمیان متعین کیا ہے۔ مشنوی کا قصہ سیف الملوک و بدیع الجمال کے قصہ سے متاثر ہو کر لکھا گیا۔ اس کے علاوہ عادل شاہی عہد میں یہ مشنویاں لکھی گئیں۔

۱۔ بہرام و حسن بانو (دکنی) یہ نامکمل مشنوی ہے۔

۲۔ قصہ بے نظیر و صنعتی

۳۔ قصہ ملکہ مصر و صنعتی (یہ بھی نامکمل مشنوی ہے)

۳۔ بہشت بہشت دہک خوشنود

۵۔ خاور نامہ (دستی)

۶۔ گلشن عشق دہسہ (نصرتی)

۷۔ علی نامہ (نصرتی)

۸۔ قصص الانبیا (قدرتی)

۹۔ یوسف زلیخا (دہشٹی)

ان تمام مثنویوں میں مختلف قصے نظم کئے گئے ہیں۔ ان میں سے علی نامہ اور خاور نامہ رزمیہ مثنویاں ہیں۔ گوگلنڈہ میں یہ مثنویاں لکھی گئیں ہیں۔

سیف الملوک (غواصی)

چندر لک (غواصی)

قطب مشتری (ملاوہی)

طوطی نامہ (غواصی)

لیلیٰ مجنوں (احمد)

ماہ پیکر (جفیدی)

پھول بن (ابن نشا طمی)

قصہ بہرام دگل اندام (طبعی)

قصہ ابو شحمہ (داین)

پدمات (غلام علی)

جنگ نامہ (سیوک)

قصہ زقوم بادشاہ (خاکی یافتاچی)

قصہ رضوان شاہ (فائز)

ظفر نامہ (لطیف)

قصہ مہر و ماہ (منظر)

ان میں رزمیہ مثنویاں بھی ہیں اور عشقیہ بھی۔ بعض مثنویوں کا پس منظر مسلم ثقافت ہے۔ جیسے لیلیٰ مجنوں، قصہ ابو شحمہ وغیرہ۔ اور بعض کے پس منظر میں

ہندی ثقافت ہے۔ مثلاً پدموات اور طوطی نامہ وغیرہ۔ طوطی نامہ سنسکرت سے
 ماخوذ ہے۔ یعنی فارسی سے ماخوذ ہیں۔ جیسے بہرام وگل اندام نظامی کی ہفت پیکر
 سے ماخوذ ہے۔ جنگ نامہ اور ظفر نامہ رزمیہ مشنویاں ہیں۔ جنگ نامہ میں حضرت
 علی کے بیٹے محمد بن حنفیہ کی جنگوں کا فرضی قصہ نظم کیا گیا ہے۔

گیارہویں صدی ہجری کے اختتام پر اورنگ زیب عالمگیر نے دکن کی خود
 سلطنتوں کو فتح کر کے اپنی سلطنت میں شامل کر لیا۔ جنوبی ہند کا شاعر ولی دکن
 سے شمالی ہند چلا آیا۔ جہاں اس نے اردو کی ادبی روایت کی نیواٹھائی۔

اس ادبی روایت کی ابتداء ہی سے مثنوی نگاری کا آغاز ہو گیا جعفر علی کا
 زک کی مثنوی عشقیہ اور فضائل علی خاں بے قید کی مثنوی عشق خویش شمالی ہند میں
 مثنوی کے ابتدائی نام ہیں مگر ان کے صرف چند نام ہی محفوظ رہ سکے، بکمل مثنویاں
 وقت کی گم رہیں کہیں دب کے رہ گئیں۔

میر و میرزائے غزل ہی کو نہیں مثنوی کو نیا آہنگ بخشا اور اسے ایک نندہ
 اور تمنا ادبی روایت کا حصہ بنا دیا۔ سودا نے قصہ عشق پسر شیشہ گر بہ زگرہ پسر کے
 عنوان سے مثنوی لکھی۔ اس کے دو حصے ہیں۔ ایک حصہ آپ بیتی ہے اور دوسرا
 حصہ جگ بیتی۔ آپ بیتی والا حصہ جگ بیتی والے حصے سے زیادہ مؤثر اور معنی
 کا حامل ہے۔ سودا نے اس ابتدائی حصے میں ایک عابد کا قصہ سنایا ہے، جو ج
 پر جا رہے تھے مریدین ساتھ تھے۔ سودا بھی بہرہ منہ یا ہمراہ تھے۔ رات میں ڈاکہ پڑا
 اور لٹ گئے۔ درویش کو لٹ جانے کا بہت رنج ہوا۔ اپنے مال و مایاب کا غم کھاتے
 واپس لوٹے راستے میں رات کو انہی درویش نے سودا سے فرمائش کی کہ وہ قصہ
 سنائیں۔ انہوں نے زرگرہ پسر اور شیشہ گر کے عشق کی داستان سنائی۔ یہ داستان دراصل
 ایک طنز تھی اور درویش کو عشق میں جان دینے کی ترغیب تھی۔

یہ حصہ کمزور ہے اور پہلے حصے نے اس میں معنویت پیدا کر دی ہے مثنوی
 کی فضا طلبگاتی اور مافوق الفطرت ہے۔ جو مثنویوں کی عام خصوصیت رہی ہے
 جذبات عشق کی ترجمانی زیادہ کامیاب نہیں ہو سکی۔ مگر مثنوی میں ربط اور تسلسل ملتا
 ہے۔ جزئیات نگاری بھی عمدگی سے کی گئی ہے۔ سودا کو اگرچہ قصہ کہانی سے کوئی زیادہ

رابطہ نہ تھا جیسا کہ انہوں نے خود کہا ہے۔

کہا سودا نے حضرت کو تو ہے خط
مجھے قصہ کہانی سے ہے کیا ربط

مگر اس کے باوجود اس مثنوی نے بعد والوں پر قوی اثرات مرتب کئے
اس میں قصہ در قصہ اور داستان در داستان کا رنگ ملتا ہے، جو بعد میں عام ہو گیا
اس میں درویش اور سودا کی داستان شخصی رنگ کی ہے۔ جسے بعد میں میر، مومن
اور نواب مرزا شوق نے آگے بڑھایا۔ ”شیشہ گر اور زرگر پسر“ کی داستان غیر شخصی ہے
جس رنگ کو میر، میر حسن اور نسیم نے ترقی دی۔ اس لئے سودا کی مثنوی کو تاریخی لحاظ
سے ایک اہمیت حاصل ہے۔

سودا کے معاصر میر تقی میر نے کئی مثنویاں لکھیں۔ وہ بڑے شاعر بھی تھے۔
اور بڑے قصہ گو بھی۔ ان کی مثنویوں میں ان کی دونوں خصوصیات ملتی ہیں۔ ان کی
مثنویاں مختصر بھی ہیں اور طویل بھی۔ شخصی قصے پر مشتمل بھی ہیں اور غیر شخصی قصوں پر
مشتمل بھی۔ ان کی مثنویاں جو عشق، خواب و خیال، اور معاملات عشق خالص
آپ بیتیاں ہیں۔ ان کی غزل اس قدر تعظیم کی حامل ہے کہ ان کے عشق کا راز چھپا رہتا
ہے مگر مثنویوں میں یہی راز آنا چھپا نہیں رہتا۔ معاصرین کے بیانات اور ان کی
مثنویوں نے ان کے محبوب کی طرف واضح اشارے کر دیئے ہیں۔ مثنوی ”جوش عشق“
میں محبوبہ کے حسن و جمال اور اس کے فراق میں اپنا اضطراب بیان کیا ہے۔ ”خواب
خیال“ میں وطن اور محبوبہ سے جدائی کا قصہ ہے۔ اور ”معاملات عشق“ میں راہ عشق
کے مراحل کا بیان ہے۔ تینوں مثنویاں مل کر میر کی منظوم آپ بیتی پیش کر دیتی
ہیں۔ مثنویوں کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ انہوں نے فقط ایک سے دل لگایا
تھا۔ یہ محبوب صنف نازک سے تعلق رکھتا ہے اور اس سے میر کی محبت خالص
فطری نوعیت کی ہے۔

میر کی محبوبہ ان کے قریب ہی رہتی تھی مگر وہ کون تھی؟ اس کا فیصلہ مشکل ہے۔
کیونکہ آثار و قرائن سے پتہ چلتا ہے کہ میر کی محبوبہ ان کے سوتیلے ماموں کی بیٹی تھی
مگر ان کی مثنویوں کے مطابق ان کی محبوبہ کا تعلق اکبر آباد سے ہے۔

میر دردِ قصہ در قصہ کے انداز میں کہانی سناتے ہیں، ان کے ہاں پلاٹ کا ارتقا ملتا ہے مگر پھر بھی وہ قصہ سنانا جانتے ہیں۔ وہ عشق اور لوازماتِ عشق کا درد انگیز بیان بھی کرتے ہیں اور ان کے قصوں کی فضا میں حقیقت و رومانیت کا امتزاج بھی ہے۔ ان کے غیر شخصی قصوں پر مشتمل مثنویوں میں شعلہٴ عشق، جوان و عروس، موزنامہ، حکایتِ عشق، اعجازِ عشق اور دریائے عشق نمایاں خوبیوں کے مالک ہیں۔ دریائے عشق اہم اور طویل مثنوی ہے۔ میر کی مثنویوں کے بارے میں حالی لکھتے ہیں:

”اگرچہ میر کی مثنویوں میں قصہ بہت کم پایا جاتا ہے، انہوں نے چند صحیح یا صحیح نما واقعات بطور حکایات کے سیدھے سادے طور پر بیان کر دیے ہیں۔ ان میں کسی شادی یا تقریب یا وقت اور موسم کا سماں بیان کی گیا ہے۔ نہ کسی باغ یا جنگل یا پہاڑ کی فضا یا اور کوئی ٹھکانہ دکھایا گیا ہے مگر جتنی میر کی عشقیہ مثنویاں ہم نے دیکھی ہیں، وہ سب نتیجہٴ خیر اور عام مثنویوں کے برخلاف بے شرمی و بے حیائی کی باتوں سے مبرا ہیں۔“

(مقدمہ شعر و شاعری، صفحہ ۲۹۹)

میر کی غیر شخصی مثنویوں میں دریائے عشق اور شعلہٴ عشق نمایاں ہیں۔ ڈاکٹر مولوی عبدالحق نے شعلہٴ عشق کو فوقیت دی ہے، جبکہ فرمان فتح پوری نے دریائے عشق کو برتر قرار دیا ہے۔ شعلہٴ عشق میں ہم جنس کی محبت ہے جبکہ دریائے عشق میں مرد کی عورت سے محبت ہے۔ انجامِ دونوں کا المیہ ہے میرے خیال میں دریائے عشق اپنے فطری عشق کی وجہ سے شعلہٴ عشق پر فوقیت دیئے جانے کے قابل ہے۔ میر تقی میر کے ہم عصر میر اثر نے ”خواب و خیال“ کے عنوان سے ایک مثنوی لکھی ہے۔ میر تقی میر کی مثنویوں میں عاشق و محبوب ہر کردار و حال حاصل کر لیتے ہیں مگر خواب و خیال میں عاشق مجاز سے حقیقت کا سفر کرتا ہے۔ عشقِ محبوب سے عشقِ شیخ کے مقام پر پہنچ کر ارتفاع حاصل کرتا ہے۔ اس میں عشقِ مجازی اور عشقِ حقیقی دونوں کا قصہ ہے، جس سے ڈاکٹر جمیل جالبی نے آغازہ لگایا ہے کہ یہ مثنوی دوسری لکھی گئی مثنوی نگار میر درد کے چھوٹے بھائی اور مرید تھے۔ انہوں نے جا بجا مثنوی میں

دور کی غزلیں ٹانگ دی ہیں۔ اس میں بے ربطی بھی ہے، اور ہیئتِ تیکنیک اور ترتیب کا حق بھی نہیں ملتا، لیکن اس کی بعض خصوصیات ایسی ہیں جن کی وجہ سے یہ اہمیت رکھتی ہے۔ مثلاً :-

اس میں دھل کی سچی تصاویر ہیں۔ جذبات کا سچا اور بے ساختہ اظہار ہے محبوب کا جسم خمیل کی تخلیق نہیں، مشاہدہ معلوم ہوتا ہے جمیل جالبی لکھتے ہیں۔
”یہ خیالی جسم کی تصویریں نہیں بلکہ اس دیکھے بھائے جسم کی تصویریں ہیں، جس کی آرزو میں انہوں نے خود کو بھی بھلا دیا ہے۔“

(تاریخ ادب اردو، جلد ۲ صفحہ ۸۰۷)

مثنوی زبان و بیان کی کئی خوبیوں سے مستفید ہے۔ روزمرہ، محاورہ عام بول چال کا تخلیقی اظہار ایسی چیزیں ہیں جن نے مثنوی کے بعض اشعار کو زبانِ زدِ عوام بنا دیا ہے۔ ان اوصاف کی جھلک بعد کی مثنویوں میں بھی ملتی ہے۔

ہاتھ پائی میں ہانپتے جانا کھلتے جانے میں ڈھانپتے جانا
وہ ترامنہ سے منہ بھڑا دینا وہ ترا جیبھ کا لٹا دینا
نہ رہا لطفِ زندگانی کا پھل اٹھایا نہ زندگانی کا

ڈاکٹر جمیل جالبی اس کی دورِ جدید میں اہمیت کو یوں واضح کرتے ہیں۔
”جدید دور میں اس کی ایک اہمیت یہ بھی ہے کہ اس میں ایک شاعر کے عشق میں گم ہو جانے اور پھر تڑکیے کے ذریعے ارتفاع حاصل کرنے کی داستان موجود ہے۔ یہ مثنوی ادب میں ایک عجیب چیز ہے اور اپنے اسی غلب کی وجہ سے یہ ہمیشہ اہم رہے گی۔“

(تاریخ ادب اردو جلد ۲ صفحہ ۸۰۹)

میر و سودا کے بعد جس شاعر کی مثنوی کو اردو میں شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی، وہ میر حسن ہیں، جن کی مثنوی سحر الیاب اردو مثنویوں میں بلند مقام کی حامل ہے۔ اسے اردو کی بہترین مثنوی قرار دیا گیا ہے۔ سودا کے ہاں جگ بیتی اور آپ بیتی ایک ہی مثنوی میں جمع تھیں۔ میر نے جگ بیتی

بھی کسی اور آپ بیتی بھی۔ انہوں نے کئی مثنویاں لکھیں مگر ہر جگہ کامیابی صرف عشق اور مستعلقات عشق کے بیان میں حاصل کی مگر سحر الہیان کو کئی حوالوں سے شہرت حاصل ہے مصنف نے یہ مثنوی ۸۴۷ء میں حتم کی اور بادشاہ کے حضور میں پیش کی۔ اس پر شاعر نے جو محنت کی اس پر شاعر کو خود بھی ناز ہے میر حسن کہتے ہیں :

ذرا منصفو داد کی ہے یہ جا کہ دریا سخن کا دیا ہے بہا
ز بس عمر کی اس جوانی میں صرف تب ایسے نہ بکلمے ہیں موتی سے حرف
جوانی میں جب ہو گیا ہوں میں پیر تب ایسے ہوئے ہیں سخن بے نظیر
زمانے نے میر حسن کو یہ داد دی کہ اسے شہرت و دام عطا کر دی، مگر میر حسن تو چاہتے
تھے کہ اسے آصف الدولہ دولت و ثروت سے نوازے مگر ایسا نہ ہو سکا۔
میر حسن نے اس مثنوی کے لئے جہاں بہت سی دوسری جہتیں پیدا کی ہیں وہیں
ایک جدت یہ بھی پیدا کی ہے کہ اس کا وزن مثنوی کی سات بحرول کے علاوہ
ہے اس کی بحر متقارب سخن محذوف ہے۔ یہ ردال دواں بحر ہے۔
ڈاکٹر وحید فریدی نے اس مثنوی کے مختلف اجزاء کی تفصیل لولی بیان کی ہے :
” سحر الہیان تقریباً ڈھائی ہزار اشعار پر مشتمل ہے۔ آغاز داستان سے پہلے
۳۸ اشعار حمد کے اور ۲۶ اشعار نعت کے ہیں۔ حضرت علی کی شان میں
۱۹ اور اصحاب پاک کی مدح میں ۴ اشعار کہے گئے ہیں۔ بعد ازاں مناجات
کے ۱۴ اشعار ہیں۔ اس کے بعد ۱۱ اشعار تعریف سخن کے عنوان سے ہیں۔
اس کے بعد چار شعر شاہ عالم بادشاہ کی تعریف میں اور ۸۰ اشعار کے
قریب نواب آصف الدولہ کی مدح میں کہے ہیں۔ ان اشعار میں آصف الدولہ
کی سخاوت و شجاعت کی خاص تعریف کی گئی ہے۔ اس کے بعد دس شعر
مصنف نے عجز و انکسار کے لہجے میں کہہ کر داستان شروع کر دی ہے :“
(میر حسن اور ان کا زمانہ ، صفحہ ۳۳)

مثنوی کا قصہ معمولی ہے اور مختصر بھی مگر ضمنی قصوں اور جزئیات نگاری
سے میر حسن نے اسے اردو کی طویل مثنوی بنا دیا ہے۔ ضمنی قصوں میں یہ مہارت

دکھائی ہے کہ وہ اصل قصے سے مربوط دکھائی دیتے ہیں۔ میر حسن نے قصے کو طبع آزاد کہا ہے لیکن اس کے اجزاء مختلف داستانوں میں مل جاتے ہیں۔ کل کا گھوڑا الف لیلہ میں موجود ہے۔ ہم جوںی حاتم طائی کے قصے میں موجود ہے۔ بنجوسوں کی پیش گوئیاں چار درویش کے قصے میں مل جاتے ہیں اور دیو پری تو تقریباً ہر داستان میں۔ قصے کے چار اجزاء ہیں۔ پہلا جز اولاد بادشاہ کے ہاں اولاد کا نہ ہونا اور پھر شہزادے کا غائب ہو جانا۔ دوسرا جز وادہ رنج اور شہزادے کی کہانی ہے تیسرا جز و بنجم النساء اور خیردز شاہ کا عشق اور چوتھا اور سب سے ضروری جز و بدر مینر اور بے نظیر کا عشق ہے۔

قصے کی فضا طلسماتی ہے۔ مافوق الفطرت کردار جن بھی پریاں اور دیو عام ملتے ہیں مگر کچھ ایسے کہ جنوں پریوں کے پر کاٹ دیے جائیں تو عام انسان نظر آئے لگیں۔ مثنوی میں لکھنؤ کی نارغ البالی اور عیش و عشرت کی فضا ملتی ہے بادشاہوں کے ہاں خوشامدیوں اور مصاحبوں کا بھگٹا ہے۔ وہ معمولی معمولی بات پر انعامات سے نواز رہا ہے۔ شاہی جلوس ہیں، شاہی تقریبات ہیں، ہر جگہ عیش پرستانہ فضا طاری ہے، جو سراسر اس دور کے لکھنؤ کی تصویر ہے۔

مثنوی کے کردار بے عمل ہیں خصوصاً مرد کردار بے جان ہیں۔ اگر کسی کردار میں جان ہے تو وہ بنجم النساء کا جوگن کا کردار ہے۔ یہ شعلہ و جوالہ ہے۔ اس میں جوت ہے بہت ہے اور خطرہ مول لینے کا عزم راسخ بھی۔ یہ بات بھی اس دور کے لکھنؤ کی معاشرت کا حصہ ہے۔

ہر کردار اپنے مخصوص مزاج کے عین مطابق ہے۔ بادشاہ واقعی اس دور کے بادشاہ کی تصویر ہے۔ کرداروں کی سچ دھج انداز و اطوار سب کچھ اپنے مخصوص مزاج کے عین مطابق ہے۔ بدر مینر کے روپ میں ایک ایسی شہزادی ملتی ہے جو شان و وقار رکھتی ہے۔ بنجم النساء کے کردار میں جوانی، شوخی، حسن اور رعنائی بہت کچھ ہے۔ منتظر نگاری میں بھی میر حسن کو کمال ہے۔ مقامات کی تصویر، باغ کا نقشہ، رقص و سرود کی محفلیں، دعوئیں، شاہی جلوس ہر منظر کی تصویر مکمل و جامع اور بھرپور ہے۔

میر حسن نے اپنے پورے ماحول کا نقشہ پیش کر دیا ہے اپنے زمانے کی رسوم، درباروں کی دھوم دھام، زیورات، اس زمانے کے مختلف اقسام کے خط، اقسامِ رقص، علم موسیقی و نجوم کی جزئیات ہر شے کی تصویر اور تفصیل ایک ماہر فن کی طرح پیش کی ہے۔

میر حسن کو جذبات نگاری میں بھی کمال حاصل ہے۔ ماہِ رنج کے غصے کی ایک تصویر قابلِ دید ہے:

یہ سن کر وہ شعلہ بھبھوکا ہوئی لگی کہنے، میں یہ بلا کیا ہوئی
قسم مجھ کو حضرت سیماں کی ہوئی دشمن اب اس کی میں جان کی
ایسے ہی فتنہ رادی بدرمینہ کا حالِ فراق یار میں:

نہ اگلا سا ہنسانہ وہ بونا نہ کھانا نہ پینا نہ لب کھونا
جہاں بیٹھا پھر نہ اٹھنا اسے محبت میں دن رات گھٹنا اسے
کہا اگر کسی نے کہ بی بی چلو تو اٹھنا اسے کہہ کے ہاں جی چلو
کسی نے جو کچھ بات کی بات کی یہ دن کی جو پوچھی کسی رات کی
کہا اگر کسی نے کہ کچھ کھائیے کہا خیر بہتر ہے منگو ائیے
اس مثنوی میں سراپا نگاری بہت کامیابی سے کی گئی ہے۔ شکاریش بائی کا سراپا یوں

بیان ہوا ہے

عجب چال سے وہ چلی تازنین ! کہ مستی میں پاؤں کہیں کا کہیں
وہ خلقت کی گرمی وہ ڈوم پنا نشے میں بھجھکا سا چہرہ بنا !
وہ بن پوچھے ہونٹوں کی مستی غضب کہ مونہہ پھٹی گویا قیامت کی شرب
بندھا سر پہ جڑا پٹری زرد شال لکر کی لپک اور مشک کی وہ چال
وہ ہنڈی کا عالم وہ توڑے چھڑے وہ پاؤں میں سونے کے دودھ کڑے
چلی والی سے دامن اٹھاتی ہوئی کڑے سے کڑے کو بجاتی ہوئی !

عرضِ سراپاں کمالِ فن کا نمونہ ہے۔ میر حسن نے اس مثنوی میں اس فن کے تمام تقاضوں کو نبھانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

سعادت یا رخانِ رگین نے چالیس سے زیادہ مثنویاں لکھیں جن میں سے تہجین و نازنین زیادہ اہم ہے مگر

یہ مثنوی بھی زیادہ مقبول نہ ہو سکی۔

انیسویں ہجری میں دلی میں مومن اور لکھنؤ میں دیوانشکر نسیم نے مثنوی نگاری میں کمال حاصل کیا۔ مومن خاں مومن کی چھ مثنویاں یادگار ہیں۔ ان کے نام ہیں "شکایتِ نسیم"، "تفِ آتشیں"، "قولِ غیبی"، "جنینِ مغموم"، "قصہ غم"، "آہِ درازیِ مظلوم"، ان کے علاوہ انہوں نے جہاد پر بھی مثنوی لکھی۔ یہ مثنویاں ۱۲۲۵ھ اور ۱۲۴۶ھ کے درمیانی عرصہ میں لکھی گئیں۔ یہی زمانہ حضرت سید احمد شہید کی تحریک جہاد کا ہے یعنی سید شہید ۱۲۳۶ھ میں حج کے لئے روانہ ہوئے اور ۱۲۴۶ھ میں شہید ہوئے۔ جہاد کے متعلق مثنوی میں لکھتے ہیں:

الہی مجھے بھی شہادت نصیب یہ افضل ہے افضل عبادت نصیب
الہی اگرچہ ہوں میں تیرے کار پر تیرے کرم کا ہوں امیدوار
تو اپنی عنایت سے توفیق دے عروجِ شہید اور صدیق دے

دوسری طرف انہوں نے اپنی بیشتر مثنویوں میں معاشقہ بیان کئے ہیں۔ ان کی مثنویات کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ انہوں نے کل پانچ عشق کئے ہیں پہلے دو عشقوں کا تذکرہ "شکایتِ نسیم" میں ہے "تیسرے عشق کا تذکرہ" "قولِ غیبی" میں ملتا ہے۔ چوتھے کا "تفِ آتشیں"، "یوں اور پانچویں کا "جنینِ مغموم" میں۔ جب کہ قصہ غم اور آہِ درازیِ مظلوم میں سابقہ عشقوں کا ہی تذکرہ ہے۔ ان مثنویوں کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ بازاری مجذوبوں کے عشق کے قصے نہیں بلکہ پرودہ لہیئوں کے عشق کے قصے ہیں مثلاً ایک عشق کا قصہ شکایتِ نسیم میں یوں شروع ہوتا ہے۔

ہوں شادی ہمارے یاں اک بار آئی یہاں وہ دولت بیدار
شرکتِ محض سراپا زیب اس کے آنے کی ہو گئی تقریب
ایک خالی مکان میں اگر مل گئی چکے چکے ڈھب پار
قولِ غیبی کی مجبورِ امّہ الفاطمہ ہیں، جن کا تخلص صاحب تھا۔ ایسے ہی ایک مجبورِ سیا نام کی خاتون تھیں۔

یہ مثنویاں داخلی کرب کی روئے داد ہیں۔ ان میں خارجی خصوصیات بہت کم

ہیں یعنی پلاٹ کی خوبی منظر نگاری، سراپا نگاری، جزئیات نگاری وغیرہ کے سلسلے میں یہ مثنویاں خاصی کمزور ہیں۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

”ان منظوم معاشقوں میں قصریا داستان کے عناصر بہت کم ہیں، جادو طلسم، ٹونا ٹونکا، مافوق الفطرت عناصر اور حیرت انگیز واقعات داستان کے اہم اجزاء خیال کے جلاتے ہیں لیکن مومن کے ہاں ان میں سے کوئی چیز نہیں مثنوی کے فنی معیار پر بھی یہ منظوم قصے پورے نہیں اترنے۔ حتیٰ ترتیب، واقعہ نگاری اور کردار و سیرت کی عکاسی ان میں سے کچھ بھی یہاں موجود نہیں ہے نہ مظاہر فطرت کی نقاشی ہے، نہ موضوع کا ترکیبی ارتقا ہے۔ ان میں نہ رزم ہے نہ بزم، نہ تصوف ہے نہ فلسفہ، بلکہ ایک شاعر رنگین نوا کی منظوم آپ بیتیاں ہیں۔“

دارد کی منظوم داستانیں، صفحہ ۲۰۵-۲۰۶

الغرض ان مثنویوں کی بس یہی خوبی ہے کہ یہ شاعر رنگین نوا کی منظوم

آپ بیتیاں ہیں۔

لکھنؤ کے پنڈت دیانند کشن کے شاگرد تھے۔ ان کی مثنوی ”گلزار نسیم“ میر حسن کی سحرالبیان کے بعد ایک اہم مثنوی ہے۔ اس میں بہت سی خوبیاں ہیں، جنہوں نے اسے اردو کی اور خصوصاً لکھنؤ کی نمائندہ مثنوی بنادیا۔ اس مثنوی میں گل بکاؤ کی کا مشہور قصہ نظم کیا گیا ہے۔ قصہ سحرالبیان کے مقابلے میں طویل پیچیدہ اور دلچسپ ہے مگر نسیم نے اسے لکھنے میں بہت اختصار سہ کام لیا ہے۔ کہیں یہ اختصار اس کی خوبی ہے،

ہر شاخ میں ہے تنگدذکاری غم رہے حکم کا حمد باری
کرتا ہے یہ دوزیاں سے یکسر حمد حق و مدحت پیمبر
پانچ انگلیوں میں یہ حرف زں ہے یعنی کہ مطیع پنج تن ہے
اور کہیں یہی اختصار اس کی خالی ہے۔

پوچھا کہ سبب، کہا کہ قسمت پوچھا کہ طلب، کہا کہ قناعت
مگر اکثر مقامات پر اختصار بہت خوب ہے مثلاً ان دو شعروں میں بہت سا واقعہ بیان ہو گیا ہے۔

تو تاجن کو شجر پہ آ کر پھل کھا کے بشر کا روپ پا کر
 تے پھل گوند چھال بکڑی اس پٹر سے لے کے راہ پکڑ لی
 اختصار کے باوجود ربط اور تسلسل کا قائم رکھنا مثنوی نگار کا کمال ہے
 مکالمات برجستہ ہیں، زبان اکثر سلیس ہے۔ مگر یہ تکلف انداز بھی ملتا ہے۔
 منظر نگاری ناقص ہے خصوصاً شاہی تعاریف کے سلسلے میں نسیم بے خبر ہیں۔ جذبات
 نگاری بھی ناقص ہے۔ اکثر جگہ جذبات خاصے غیر فطری سے لگتے ہیں۔ مثلاً پھول
 لے جانے کے بعد بیکاولی کا یہ مکالمہ خاصا غیر فطری معلوم ہوتا ہے۔

ایہوں میں سے پھول لے گیا کون بیگانہ تھا بسنے کے سوا کون
 جس طرح سحرالبیان کی مقبولیت سے متاثر ہو کر بہت سے لوگوں نے مثنویاں
 لکھیں مگر صرف مرزا جان طیش کی مثنوی بہار دانش ہی کسی حد تک مشہور ہو سکی اسی
 طرح گلزار نسیم کی مقبولیت سے متاثر ہو کر بھی بہت سے لوگوں نے مثنویاں لکھیں لیکن
 صرف لغز مرزا شوق کی مثنویاں ہی شہرت مقبولیت پاسکیں۔ شوق کے نام سے
 چار مثنویاں منسوب کی جاتی ہیں یعنی فریب عشق، بہار عشق، زہر عشق اور لذت عشق،
 لیکن محققین نے داخل اور خارجی شہادتوں سے یہ ثابت کیا ہے کہ لذت عشق شوق نے
 نہیں لکھی۔ لذت عشق سحرالبیان کی طرح کی طرح کی مثنوی ہے۔ جو شوق کے بھانجے
 آغا حسن نے لکھی۔

شوق نے مثنویوں میں اپنے عشق کے افسانے لکھے ہیں۔ تذکرہ شوق کے
 مصنف کے مطابق فریب عشق ۱۸۴۶ء اور ۱۸۴۷ء کے درمیان، بہار عشق
 ۱۸۴۶ء اور ۱۸۵۱ء کے درمیان اور زہر عشق ۱۸۵۵ء اور ۱۸۶۲ء کے
 درمیان لکھی گئی مولانا حالی نے اس پر تنقید کرتے ہوئے اعتراض کیا ہے۔
 ”شوق نے مثنویوں میں اپنی ابوالہوسی اور کام جوتی کی سرگزشت بیان
 کی ہے یا یوں کہو کہ اپنے ادب پر اتر پانا نہ صاف ہے۔“

(مقدمہ شعر و شاعری، صفحہ ۳۰۱)

یہ مثنویاں بدنام ہیں، لیکن جذبات کی عکاسی، زبان کی سلاست، مکالموں
 کی برجستگی، ماحول کا حقیقی ہونا، قصہ گوئی کی خوبی ایسی باتیں ہیں جنہوں نے انہیں

شاہکار کا درجہ دے دیا ہے۔ ان کے سب سے بڑے ناقد مولانا حالی کہتے ہیں:-
 ”اگر شاعر کی حیثیت سے دیکھا جائے تو ایک خاص حد تک ان کو بد منبر پر
 ترجیح دی جا سکتی ہے۔ وہ قدیم الفاظ اور محاوروں سے جواب متردک ہو
 گئے ہیں اور حشر اور بھرتی کے الفاظ سے بالکل پاک ہیں۔ ان میں ایک قسم
 کا بیان، زبان کی گھلاوٹ، روزمرہ کی صفائی، قافیوں کی نشست اور
 مصرعوں کی برستگی کے لحاظ سے بمقابلہ بدر منیر کے بہت بڑھا ہوا ہے۔“

(مقدمہ شعر و شاعری: صفحہ ۳۰۲)

مختصر آئہ مثنویاں رنگین لکھنؤ کی رنگین تصویر ہیں۔ اس لئے یہ جتنی مقبول ہیں
 اتنی ہی بدنام بھی۔

لکھنؤ کے حکمران واجد علی شاہ اختر نے بھی مثنویاں لکھیں جو اس زمانے کے
 رنگین مزاج اور عیاش طبع لکھنؤ کی نمائندگی کرتی ہیں، ان کے نام ہیں۔ حزن اختر
 سرور خاتانی، عشق نامہ، دریائے عشق اور بحر العفت۔

مثنوی کے بارے میں بعض باتیں قابل ذکر ہیں کہ مثنوی میں لکھنؤ اور دہلی
 کے دبستان کا امتیاز زیادہ واضح نہیں بلکہ صحیح تو یہ ہے کہ اہل لکھنؤ نے مثنوی میں
 دلی والوں کا متبع کیا ہے خصوصاً زبان و بیان میں۔ دوسری بات یہ کہ دلی کی
 فضا مثنوی کے عجیب اس نہیں۔ یہ محفوظ اور مضبوط حکومت میں ہی لکھی جا سکتی تھی
 اس لئے دہلوی شاعروں میں ترقی میر، اور میر حسن نے لکھنؤ پہنچ کر ہی مثنویاں لکھیں
 ایک اعتراض جو عموماً مثنوی پر کیا جاتا ہے کہ مثنوی نگاروں کو کوہ دار نگار
 کا فن نہیں آتا۔ لیکن اذقات کے دارشہزادی کا ہوتا ہے۔ مگر اظہار عشق سیواؤں
 کے انداز میں کہہ رہی ہے اس اعتراض کے سلسلے میں محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

”پتہ نہیں ہمارے نقادوں نے یہ کیسے فرض کر لیا کہ مثنوی نگار کو کوہ دار نگار
 کا حق بھی ادا کرنا چاہیے۔ یہ بات اس کے فن کی شرائط میں شامل نہیں اس
 کے ذہن میں تو ہر انسانی تجربے کا ایک منتقل تصور قائم ہے۔ جو انفرادی کردار
 کی حد بندیوں سے آزاد ہے جہاں کہیں اس تجربے کا ذکر آئے گا۔ وہ یہی
 تصور پیش کرے گا۔ چاہے کہ دار کوئی ہو۔ وہ شہزادی کا معاشقہ نہیں دکھاتا

بلکہ عورت کا معاشقہ دکھانا ہے۔ جس کو صرف ایک ہی تصور اس کے ذہن میں ہے۔ میر جن کی مثنوی بارڈی کا ناٹل نہیں۔ دونوں کا تہذیبی پس منظر بالکل الگ ہے اور ہر تہذیب کو یہ حق حاصل ہے کہ اپنے فن کی شرائط اپنے آپ پر مقرر کرے۔“

(ستارہ بایادیاں ۴ صفحہ ۱۲۹-۱۳۰)

اب آخر میں ایک بات مثنوی کے حال اور مستقبل پر۔ اس سلسلے میں یہی کہا جاسکتا ہے کہ مثنوی جس ریاضت فن، جس جلال و جمال کے امتزاج، جس پردگی اور جس فنی شعور کا تقاضا کرتی ہے۔ وہ آج کے محروم دور میں ممکن نہیں۔

قصیدہ

قصیدہ عربی زبان کا لفظ ہے۔ اس کے معنی ہیں :

۱۔ قصیدہ شدہ

۲۔ سطر یعنی گارٹھا مغز

قصیدہ کو یہ نام اس لئے دیا گیا کہ یہ اپنے نادر، بلند، اور پُر سکوہ مضامین کی وجہ سے تمام دیگر اصناف پر فوقیت رکھتا تھا۔ اسے مغزِ سخن کا درجہ حاصل تھا۔ دوسری درجہ یہ تھی کہ اس میں شاعر ارادۂ کسی کی تعریف میں شعر کہتا ہے۔

قصیدہ ہیئت اور صنف کے لحاظ سے اپنی الگ پہچان رکھتا ہے۔

ہیئت کے لحاظ سے مندرجہ ذیل امور میں خاص خیال رکھنا جاتا ہے :

۱۔ قصیدہ کا پہلا شعر مطلع کہلاتا ہے۔ اس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔

۲۔ باقی تمام اشعار کے دوسرے مصرعے مطلع کے ساتھ ہم قافیہ ہوتے ہیں

۳۔ اشعار کی کم از کم تعداد (تندر) ہونی ہے بعض نے کم از کم تعداد (تندر) بعض نے (تندر) اور بعض نے (تندر) بھی مقرر کی ہے۔

۴۔ زیادہ سے زیادہ تعداد قطعیت کے ساتھ معین نہیں۔ البتہ بعض حضرات کے نزدیک زیادہ سے زیادہ تعداد (تندر) سو ہے۔

۵۔ قصیدہ کے لئے کسی خاص وزن کی شرط نہیں، تاہم بعض نقادوں نے مدیہ قصائد کے لئے ان اوزان کو موزوں قرار دیا ہے، جن میں شکوہ اور طنطنہ کا اظہار ہو سکے (نئی لحاظ سے قصیدہ (تندر) پر مشتمل ہوتا ہے :-

۱۔ تشبیب : قصیدے کی تمہید کو اصطلاحاً تشبیب یا نشیب کہتے ہیں۔ عرب شعراء تشبیب میں صرف عشق و جوانی کا تذکرہ کرتے تھے لیکن اردو ادوار کی

شاعری میں تشبیب میں کئی قسم کے مضامین بیان کئے جاتے ہیں۔ مثلاً موسم بہار، زندگی اور سرستی، تصوف و اخلاق، وعظ و نصیحت، علم و حکمت وغیرہ۔

(ب) مگر میں: تشبیب کے بعد گریز کا مرحلہ آتا ہے۔ اسے محض بھی کہتے ہیں۔

یہ مدح اور گریز کے درمیان ایک منطقی رابطہ ہوتا ہے۔ گریز کا حصہ سب سے مختصر ہوتا ہے۔ مگر یہیں شاعر فنی جا بجا کہتے ہیں تشبیب سے مدح کی طرف آتا ہے اور مدح میں بے ساختگی پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

(۵) مدح: اس حصہ میں مدح کا مدح کی جاتی ہے۔

(۶) دعا: یہ قصیدے کا آخری حصہ ہوتا ہے۔ اس میں شاعر مدح کی بلندی

اقبال اور درازی ٹکری دعا کرتا ہے۔

صنفی لحاظ سے قصیدے میں خیالات مسلسل اور مربوط ہوتے ہیں، اس لئے ہر قصیدے کا اس کے موضوع کے لحاظ سے ایک عنوان ہوتا ہے۔

قصیدہ ادب عربی کی اہم ترین صنف ہے۔ عربی قصائد کا دامن موضوعات کے لحاظ سے بہت وسیع ہے۔ ان کے ہاں مدح و ذمہ، نرم و نرم عرفان و اخلاق سب کچھ قصیدے میں پایا جاتا ہے مگر اردو شاعری میں قصیدہ براہ راست عربی سے آنے کی بجائے فارسی شاعری کے واسطے آیا ہے، اس لئے اس میں موضوعات کا دائرہ وسیع نہیں۔ انہی موضوعات کے واسطے قصیدے کی مندرجہ ذیل اقسام بیان کی گئی ہیں۔

۱۔ مدحیہ: جس میں کسی کی مدح بیان کی گئی ہو۔

۲۔ تجوید: جس میں کسی فرد یا ماحول کی مذمت کی گئی ہو۔

۳۔ وعظیہ: جس میں بند و نصیحت کے مضامین کا بیان ہو۔

۴۔ سائیر: جو رنگارنگ حالات و کیفیات کے بیان پر محیط ہو۔

قصیدے کی پہلی قسم زیادہ مروج ہے۔ عجب کہ دوسری کم اور تیسری چوتھی کمتر

پائی جاتی ہیں۔

درجہ قصیدے کی تشبیب کے واسطے مختلف قسمیں بیان کی گئی ہیں۔ ۱۔ بہاریہ

(۲) مشقہ (۳) حالیہ (۴) مغز

مختصر یہ کہ قصیدہ ایک مخصوص ہیئت میں لکھا جاتا ہے اور موضوعی لحاظ سے دم و ذم پر مشتمل ہوتا ہے۔ مولانا حالی قصیدے کے اسی پہلو کو مدنظر رکھتے ہوئے لکھتے ہیں:

”شاعر کا فرض یہ ہوتا ہے کہ اچھوں کی خوبیوں کو چمکائے۔ ان کے ہنر اور فضائل عالم میں روشناس کرے اور ان کے اخلاق کی خوشبو سے موجودہ اور آئندہ دونوں نسلوں کے دماغ معطر کرنے کا سامان مہیا کر جائے اور نیر برائیوں اور عیبوں پر جہاں تک ممکن ہو گرفت کرے تاکہ حال اور مستقبل دونوں زمانوں کے لوگ برائی کی سزا اور اس کے نتائج سے ہشیار اور چوکنے رہیں۔“ (مقدمہ شعر و شاعری؛ صفحہ ۲۶۲)

حالی قصیدے کے بارے میں تجویز کرتے ہیں۔

”مدح ایسے اسلوب سے کرنی چاہیے کہ وہ تجربہ خوشامد نہ ہو جائے اور مذمت ایسے عنوان سے ہونی چاہیے کہ دل سوزی کا پہلو طعن و تشنیع کی نسبت غالب نہ ہو۔“

(مقدمہ شعر و شاعری؛ صفحہ ۲۶۲)

لیکن حالی کا دور قصیدے کے زوال بلکہ خاتمے کا دور تھا اس لیے ان کی تجویز پر عمل کیونکر ممکن تھا۔ قصیدے کا انداز اور اسلوب شاہی مزاج کے مطابق پرتکلف پر جوش اور پرشکوہ تھا۔ ابو الحفیظ صدیقی لکھتے ہیں۔

”چونکہ قصیدہ درباروں سے وابستہ ہو چکا تھا۔ اس لئے درباری تصنیفات و تکلفات مذرت مضامین، جدت قیام، الفاظ کا شکوہ، تراکیب کا طعنان، تشبیہات و استعارات کی مذرت، مبالغہ کا زور، اسلوب و اوزان کا طعنہ قصیدہ گوئی کے لازم سمجھے گئے تھے کہ درباری شاعروں کی پیشہ ورانہ رقابتوں کی بدولت تکلف قصیدہ گوئی کی بنیادی خصوصیت بن گیا۔ بادشاہوں اور امراؤ کی مدح میں جو قصائد کہے جاتے تھے ان کا مقصد چونکہ جلبِ زہر ہوتا تھا۔ اس لیے حقیقی جذبات ان میں مشکل ہی سے دخل پاسکتے تھے۔“ (گشتِ تنقیدی اصطلاحات؛ صفحہ ۱۲۲)

قصیدہ نے بھی دوسری قدیم اصنافِ سخن کی طرح دکن میں ہی جنم لیا۔ اس کی ابتدا میں عادل شاہی دور میں ہوئی (نظریاتی) اور دو کا پہلا قصیدہ نگار شاعر تھا۔ اس سے ملے مثنویوں میں یا فتح ناموں میں قصیدہ کی جھلک یعنی شاہوں کی تعریف و توصیف

ملتی ہے۔ نصرتی تہ قصیدے کو مہار عطا کیا اور فارسی قصائد کے مقابلے میں لا کھڑا
 کیا۔ نصرتی تہ "علی نامہ" میں سات قصائد لکھے ہیں لیکن بعض دوسرے قصائد اور
 جو کو ملایا جائے، تو ان کی تعداد تیز ہو جاتی ہے۔

ان قصائد میں مبالغہ، حسن، بیان، خیال اور اظہار کا حسن، شکوہ الفاظ
 مضمون آفرینی اور قادر الکلامی ملتی ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نصرتی کے قصائد کے
 بارے میں لکھتے ہیں :

"ان قصیدوں میں نصرتی کی جولانی طبع ایک دریا کی طرح معلوم ہوتی ہے،
 جو ہر جگہ اپنا راستہ بنالیتا ہے۔ منظر کشی اور مختلف کیفیات کے بیان کی وہ
 صلاحیت جو ہمیں گلشنِ عشق میں نظر آتی ہے اور درزیمہ واقعات کو شاعرانہ انداز
 جوش و جذبہ کے ساتھ بیان کرنے کی وہ صفت جو علی نامہ میں دکھائی دیتی ہے
 نصرتی کے قصیدوں میں مل کر ایک ہو گئی ہے۔ قصیدہ مناظر جو علی نامہ کا آخری
 قصیدہ ہے۔ اور دوسو بیس اشعار پر مشتمل ہے بیان کی رچاؤ، شوکت و شکوہ
 ترتیب اور قوت بیان کے باعث نصرتی کا شاہکار ہے۔ اس قصیدے میں
 نصرتی نے مختصر الفاظ میں معنی کا دفر بھر دیا ہے۔ اسی طرح نصرتی کا قصیدہ
 چرخیم اپنے جوش عقیدت، انداز بیان، تخیل و معنی آفرینی، موسیقارانہ آہنگ
 اور خوبصورت بحر کی وجہ سے ایک اور شاہکار قصیدہ ہے یہ قصیدہ چرخیم
 ہے اور اس میں الفاظ و اصطلاحات بحر سے متعلق لائی گئی ہیں اور
 نفس مضمون انہی کے ذریعے بیان کیا گیا ہے۔"

تاریخ ادب اردو، جلد دوم، صفحہ ۳۴۶، ۳۴۷

بیجا پور میں قصیدہ کی توانا روایت نصرتی کی بدولت قائم ہوئی۔ مگر اس کے
 برعکس گوگلکٹ میں قصیدہ کی توانا روایت نظر نہیں آتی۔ تاریخ ادب میں نصرتی کے
 بعد قابل ذکر قصیدہ نگار "میرزا محمد رفیع سودا" ہیں۔ سودا نے شمالی ہند میں
 قصیدہ کی روایت کو آگے بڑھایا۔ اور اپنے خدا واد تخیل اور زورِ بیان کے سہارے
 اس روایت میں کئی قابل ذکر اضافے بھی کیے۔ سودا نے تقریباً ۵۵۵ قصیدے لکھے
 ہیں۔ بعض محققین نے اس سے اختلاف کرتے ہوئے مختلف آراء بھی پیش کیے۔

بہر حال سودا نے تین قسم کے قصائد لکھے ہیں۔

(۱۰) آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم اور آئمہ کی شان میں۔

(۱۱) بادشاہوں وزیروں اور امیروں کی شان میں۔

(۱۲) احوال زمانہ کے بارے میں۔

انہوں نے قصیدہ نگاری میں فارسی روایت اور اسلوب کا اتباع کیا ان کے مطلع متوجہ کرنے والے ہیں۔ مثلاً:

اٹھ گیا بہمن ودے کا چھتاں سے عمل

تینخ اردی نے کیا ملک خزاں متصل

میں نے درخن کو دیا رنگ رنگ ڈھنگ

تھا ورنہ اس رقم میں کب اس رنگ رنگ ڈھنگ

چہرہ مہر و شہ ہے اک سبیل مشک فام دو

حسن بتاں کے دور میں ہے سحر ایک شام دو

پہلے مطلع میں بہمن، ودے، اردی کے نام بتاتے ہیں کہ سودا کس قدر

فارسی روایت سے متاثر تھے۔ (دیہ میوں ایرانی مہینوں کے نام ہیں)۔

سودا کے قصائد کی تشبیہ بھی حسن بیان کا خوبصورت نمونہ ہوتی ہے۔

ان کے ہاں تشبیہیں تین قسم کی ہوتی ہیں۔ ۱۔ بہاریہ ۲۔ عشقیہ ۳۔ اخلاقی اور حکیمانہ۔

تشبیہ میں سودا نے کمال فن کا ثبوت دیا ہے۔ بہاریہ تشبیہ ہو تو منظر نگاری

کا کمال دکھاتے ہیں۔ مثلاً حضرت علی کی شان میں لکھے گئے قصیدے کی تشبیہ

بہاریہ ہے، اس کے دو شعر بطور مثال پیش ہیں۔

سجدہ شکر میں ہے شاخ ثمر دار ہر ایک

دیکھ کر بارخ جہاں میں کرم عزوجل!

قوت نامیہ لیتی ہے نباتات کا عرض

دہل سے پات تنک پھول سے لیکر تا پھل

ایسے ہی عشقیہ تشبیہ میں فردا نہ دعا شقانہ مضامین باندھے ہیں۔

حکیمانہ تشبیہوں میں حکمت و دانش کے خوبصورت نمونے پیش کئے ہیں۔

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

سودا کے قصائد میں گریز فطری معلوم ہوتی ہے۔ مدح اور تنبیہ کے درمیان کا یہ مختصر ساحصہ دونوں میں ایک فطری سارابطہ کا کام دیتا ہے۔ مدح میں سودا نے مباہلے سے کام لے کر شاہ عالمگیر ثانی کو اوزنگزیب جیسا صاحب شکوہ بنا دیا ہے۔ یہ بات عجیب سی لگتی ہے مگر حضور صلی اللہ علیہ وسلم اور حضرت علی کی شان میں لکھے گئے قصائد آج بھی اپنی معنویت رکھتے ہیں۔

ان کے قصائد میں قادر الکلامی، نادر تہنہات و استعارات، صنائع بدائع اور مختلف علوم کی اصطلاحات کا خوبصورت استعمال ملتا ہے۔ سودا نے ”توضیحک روزگار“ قصیدے میں احوال زمانہ کا خوبصورت اظہار کیا ہے۔ سودا جو گوئی کے بادشاہ بھی تھے۔ صرف غنیمت کو قلدان قریب کرنے کی ضرورت ہوتی تھی، پھر سودا کا قلم کہیں لکے کا نہ تھا۔ ان کی بھجوں میں غصہ بھی ہوتا تھا اور مزاج بھی، طنز بھی ہوتی تھی، تعریف بھی۔ سودا کے قصائد اور ان کی بھجوں میں مباہلہ ملتا ہے۔ مگر اس کے ساتھ ہی یہ ان کے دور کے طرز احساس اور معاشرت کے خوبصورت نمونے ہیں۔ سودا کے معاصر میر نے بھی قصیدے لکھے مگر ان کا مزاج قصیدے سے ہم آہنگ نہ تھا۔ ان کی اکثر بڑاں ان کے ایک قصیدے کے ان اشعار سے عیاں ہے۔

دعا پر کردن ختم اب یہ قصیدہ کہاں تک کہوں تو چیں بے چاں ہے
تری عمر ہو میرے طول اعلیٰ کی کم کا سر و شستہ اک تیری ہاں ہے
انہوں نے کل آٹھ قصیدے لکھے۔ تین حضرت علی رضی اللہ عنہ کی شان میں، ایک امام حسین رضی اللہ عنہ کی شان میں، دو آصف الدولہ کی مدح میں، ایک شاہ عالم کی مدح میں، اور ایک قصیدہ ”در شکایت نفاق یاراں“ کے عنوان سے نفاق یاراں کے بارے میں۔ ان کے قصائد میں وحدت کا احساس نہیں ہوتا ان کے قصائد میں مضامین کا تنوع، خیالات کی بلند پروازی، مباہلہ، الفاظ کا شکوہ کچھ بھی تو نہیں ملتا۔ ان کے قصائد تاریخ ادب کا حصہ ہیں۔ مگر یہ فنی اہمیت کے حامل نہیں ہیں۔

میر و سودا کے عہد میں قائم چاند پوری نے پندرہ قصیدے لکھے مگر یہ قصائد بھی سودا کی ہمسری نہیں کر سکتے۔ ان کے علاوہ میر حسن، محمد حسین کلیم، جعفر علی

حسرت، قمر الدین منت، محمد باقر حزمی اور بقا، اللہ بقا اچھے قصیدہ گو تھے۔ سودا اور ان کے معاصرین کے بعد مصحفی اور انشاء نے قصیدہ نگاری میں اپنے فن کا کمال دکھایا۔

انشاء کے قصائد، حمد و نعت، ائمہ معصومین کی منقبت اور مختلف امراء کے مدح سرائی کے لئے لکھے گئے۔ ان کے ہاں قدرتِ بیاں، شوکتِ الفاظ، قوتِ اظہار اور قادرانہ لکھائی ملتی ہے۔ ان کے ہاں مزاج اور ظرافت بھی ہے اور نازک خیالی بھی، انہوں نے عربی، فارسی اور ترکی کے الفاظ اپنے قصائد میں شامل کر کے اپنی قدرتِ کلام اور قدرتِ اظہار کے نمونے پیش کئے ہیں۔ ان کے ہاں قدرتِ زبان اور لطفِ بیان کے بھی خوبصورت نمونے ملتے ہیں۔ مثلاً انہوں نے اپنے ایک قصیدہ ”طور الکلام“ میں ایک مصرع لکھا ہے جو تین زبانوں میں پڑھا جا سکتا ہے۔

مصحفی نے بھی قصیدے لکھے ہیں اور خوب لکھے ہیں اکثر مشکل زمیनों میں ہیں۔ کچھ حمد و نعت کے طور پر لکھے گئے۔ کچھ مرزا سلیمان شکوہ اور کچھ دیگر امرائے مکھنوں کی شان میں لکھے گئے۔ ان کے ہاں زورِ الفاظ، مضمون آفرینی، جدتِ تخیل، فارسی تراکیب، الفاظ و تراکیب کی خوبصورت نشست اور بندشوں کی جستی ملتی ہے۔ مصحفی کے ایک نعتیہ قصیدے کی گزیر اور مدح کے چند اشعار قابلِ غور ہیں۔

محمد عربی مجزوں کا جس کے کبھی نہ کر سکے
خدا کی پیر کی شمار انگشت چمن میں اس کی اسات کا جب آئے ہے ذکر
علم کر ہے شہادت کی شاخار انگشت
وظیفہ حرب کا پڑھے ہے یہ دانہ سببم دعا میں جس کی ہے کھوئے ہوئے چار انگشت

اگر ہو مہرہ گوارہ خاک فرسش اس کا
نہ چوے اپنی بھی طفل شیر خوار انگشت

انشاء اور مصحفی کے بعد قصیدہ نگاری میں ذوق، غالب نے کمال حاصل کیا

ذوق بہادر شاہ ظفر کے استاد تھے۔ مگر انہوں نے ان کا فن ہی کافی لکھا۔ وہ زبان و بیان کے لاشانی جادوگر تھے۔ زبان پر قدرت اور بیان کی فصاحت و یرد و خوبیاں قصائد میں خوب نہیں اور وہ اردو کے سب سے بڑھے قصیدہ نگار شمار

ہوئے۔ ذوق کے قہیدے مطلع سے دعائے ایک وحدت دکھائی دیتے ہیں
ذوق کو قہیدے سے خصوصی لگاؤ تھا۔ محمد حسین آزاد لکھتے ہیں :

”اصلی میلان ان کی طبیعت کا سودا کے انداز پر زیادہ تھا۔ نظم اردو
کی نقاشی میں مرزلے موصوف نے قہیدے پر دستکاری کا حق ادا کر دیا
ہے۔ ان کے بعد شیخ مرحوم کے سودا کی نے اس پر قلم نہیں اٹھایا اور انہوں نے
مرقع کو ایسی اونچی آواز پر بجایا کہ جہاں کسی کا ہاتھ نہیں پہنچا، اتوری، ظہیر،
ظہوری، نظیری، عرفی، فارسی کے آسمان پر بجلی ہو کر چمکتے ہیں۔ لیکن ان کے قہیدوں
نے اپنی کوٹاک دمک سے ہند کی زمین کو آسمان کر دکھایا۔“

(آب حیات، صفحہ ۳۷۷)

ذوق کے قصائد کے مطالع پر کشش ہیں اور قاری کی توجہ جذب
کرتے ہیں مثلاً :

سادن میں دیا پھر مہ شوال دکھائی
برسات میں عیدائی بادہ کش کی بن آئی
ہے آج جو یوں خوشنما نور سحر رنگ شفق
پر تو ہے کسی خورشید کا نور سحر رنگ شفق

ان کے مطالع پر کشش حسین برجستہ اور جاذب توجہ ہیں۔

ذوق شاعر بھی تھے اور عالم بھی۔ ان کے قصائد کی تشبیہوں میں ان کی
طبیعت کی جولانی بھی ہے اور علم و دانش بھی۔ اس سے ان کی تشبیہوں میں جدت،
ندرت تہا زگی اور تنوع پیدا ہو گیا ہے۔

ایک قہیدے کی تشبیہ کے یہ شعر ان کی جولانی، طبع اور فن شعر پر قدرت پر
دلالت کرتے ہیں۔

تصنیع و سخن وسیع و طرز مسجع سطح مرلج
باغ ارم یار و ضہ رضوان علیہ
قلب کو فرحت روح کو راحت عقل کو قوت طبع کو جود
جلوہ ساقی لغیر طرب نالہ بر چنگ و نشہ و صہیا

ذوق کے قصائد کی گریز مختصر اور خوبصورت ہوتی ہے۔ ان کے قصائد میں مدح کا حصہ ان کی جولانی طبع کا خاص مرکز ہے۔ یہاں مبالغہ آرائی پائی جاتی ہے چھوٹے چھوٹے شاہوں کو شاہِ عالم کر دکھایا ہے۔ ان کے قصائد میں مدح کے چند اشعار بطور نمونہ حاضر ہیں :

اللہ اللہ دے لکھو کا ترے نیل و حشم
ہم مدح سے نہ ایک ہو نہ ہم سر قلمقا
ترے دربارِ جلالت کے جو ہیں میر غضب

کھکشاں کو ہیں سر دوش لے مل چاق
یہ اکبر شاہ ثانی کی توصیف ہے جس بیچارے نے پیش میں اضماع
کے لے تاجِ برطانیہ کی خدمت میں عرض کرنے کے لئے راجہ رام موہن رائے
کو بھیجا تھا۔ اس کی تعریف میں ایک اور قصیدے کے دو شعر یوں ہیں۔

شاہِ نظرِ کرم کی جس ذرہ پر ذری ہو
وہ آسمان پر جا کر نورِ شیدِ حادری ہو
یہ آستانِ دولت ہے، سجدہ گاہِ عالم

دل کو توی عقیدت اور رنگِ سروری ہو
ذوقِ دعائیں بھی ایک نیا انداز اپناتے ہیں۔ یہ مختصر ہوتی ہے مگر
جامع ایک دعا کے دو شعر ملاحظہ ہوں :

عطا کرے تجھے عالم میں قادرِ قیوم
بیجاہ و دولت و اقبال، عزت و توقیر
تن توئی و مزاجِ صحیح و عمرِ طویل
سپاہ و افرادِ ملک و سیل و تیغِ خطیر

ذوق کے قصائد میں حسنِ طلب کے اشعار نہیں ملتے۔ الغرض ذوق کے
قصائد میں بلند فنی مضامین، خوبصورت تراکیب، بلند تخیل، قدرتِ کلام، پرشکوہ
الفاظ، نادر تشبیہات و استعارات اور وسعتِ علمی سمجھی کچھ ملتا ہے جس
نے ان کے قصائد کو اردو میں ایک ارفع مقام عطا کر دیا ہے۔ وہ نئی نئی

ترکیب تراشتے اور نئے نئے انداز ایجاد کرتے نظر آتے ہیں۔ اسی لئے
 پنڈت کیفی نے ان کو خراج عقیدت پیش کرتے ہوئے لکھا:
 "قصیدہ مرزا رفیع سودا سے شروع ہو کر شیخ محمد ابراہیم ذوق پر ختم ہو گیا"
 (انتخاب ذوق و طغر، صفحہ ۵۰)

ذوق کے معاصر غالب نے بھی چار قصائد لکھے۔ دو بہادر شاہ ظفر کی شان
میں اور دو منقبت میں۔ غالب کے قصائد اپنی انفرادیت رکھتے ہیں۔ دو
قصائد کے مطلعے ہیں:

دہر جز جلوہ یکنائی معشوق نہیں
 ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ تو ناخود میں
 ساز یک ذرہ نہیں فیض چمن سے بریکار

سایہ لالہ دے داغ سویدائے بہار
ان اشعار میں غالب کا فلسفیانہ رنگ موجود ہے۔ ان کی تشبیہوں میں
بھی فکر و دانش ملتی ہے۔ ایک قصیدے کی تشبیب کے یہ دو شعر تو زبان زد
ہو چکے ہیں۔

لا فِ دانش غلط و لغع عبادت معلوم
 درد یک ناسخ غفلت ہے چہ دنیا و چہ دین
 بیدلی ہائے تماشا کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق
 بے کسی ہائے تما کہ نہ دنیا ہے نہ دین
غالب کے ہاں گریز ایسی ہے کہ گریا بات سے بات نکلتی ہے۔ ایک
قصیدے میں گریز کے اشعار بطور مثال:

تو نہیں جانتا تو مجھ سے سن نام شاہنشاہ بلند مقام
 قبلہ چشم دول بہادر شاہ منظر فردا الجلال والاکرام
غالب نے مدح میں نہایت پیداکرنے کی کوشش تو کی مگر قصیدے کے
مزااج سے بغاوت نہ کر سکے اور اس قسم کے اشعار لکھنے پر مجبور ہوئے۔
 بادشاہ کا نام لیتا ہے خطیب اب علوی پایہ ممبر کھلا

شکر شہ کا ہوا ہے روشناس اب عیار آبروئے زر کھلا
 شاہ کے آگے دھرا ہے آئینہ اب مال سعی اسکندر کھلا
 ملک کے وارث کو دیکھا خلق نے اب غریب طغرل و سخر کھلا
 البتہ منقبت میں لکھے گئے قصیدوں کی مدح دلیزیر بھی ہے اور حقیقت
 حال کے موافق بھی۔

ان کے ہاں مدح مختصر ہوتی ہے۔ اور اس میں کوئی انفرادیت نہیں ملتی۔ اسی
 طرح ان کے قصائد میں حسن طلب ملتی ہے۔ جو کچھ زیادہ پسند نہ نہیں ہوتی۔
 ذوق، غالب کے ہم عصر (مومن) نے بھی سات قصائد لکھے۔ ان میں سے
 پانچ منقبت میں اور دو امراء کی شان میں۔ مگر انعام و اکرام کی طلب میں ایک
 قصیدہ بھی لکھا۔ ان کے قصائد میں مضمون آفرینی قدرت کلام، بلندی سخن کے
 وہ تمام عناصر ملتے ہیں، جو ایک اچھے اور کامیاب قصیدہ نگار کے لئے
 ضروری ہیں۔

مرثیہ

مرثیہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کا مادہ رثی ہے۔ رثی کے معنی ہیں مرد ہے پر
 رونا اور آہ و زاری کرنا، اس لئے مرثیہ اس بنظم کو کہا جاتا ہے جس میں شاعر
 کسی مرنے والے کی یاد میں اپنے خدماتِ غم کا اظہار کرے اور مروجہ کو خراج
 عقیدت پیش کرے۔

مرثیہ کے لئے کسی ہیئت کی تخصیص نہیں۔ یہ صرف اپنے موضوع سے
 پہچانی جاتی ہے۔ مرثیہ، رباعی، رباع، مخمس، مدس، مثنوی، ترجیع بند، ترکیب
 بند غرض ہر ہیئت میں لکھا جاتا ہے۔

زین العابدین موتمن نے مرثیے کی تین قسمیں متعین کی ہیں۔

۱۔ رثائے تشریفاتی درہمی یعنی اکابر قوم کی موت کا ماتم۔

۲۔ رثائے شخصی و خانوادگی یعنی دوستوں اور پیاروں کا ماتم۔

۳۔ رثائے نہرہمی یعنی پیشوایانِ دین خصوصاً شہدائے کربلا کا ماتم۔

اردو میں عام طور پر تیسری قسم کے مرثیے کو مرثیہ کہا جاتا ہے۔ اردو مرثیہ کے
 تین اقسام ہیں۔ دکنی دور، شمالی ہند کا دہلوی دور اور لکھنؤی دور، لکھنؤ میں میر تقی میر نے
 مرثیے کے لئے مدس کی ہیئت مقرر کر دی اور اسے آٹھ حصوں میں تقسیم کر دیا۔

۱۔ چہرہ، ۲۔ سراپا، ۳۔ زخمت، ۴۔ آمد، ۵۔ وجہ، ۶۔ جنگ، ۷۔ شہادت
 اور ۸۔ بین۔

بعد کے مرثیہ نگاروں نے میر تقی میر کے قائم کردہ ان اصولوں کا اتباع کیا۔ اس طرح
 مرثیہ کی ایک ہیئت بھی متعین ہو گئی۔

مرثیہ اپنے موضوع کے اعتبار سے دو خصوصیات کا حامل ہے۔

۱۔ مدح کی تعریف و توصیف۔

۴۲) واقعاتِ کربلا کا بیان

اس لمی خط سے یہ قصیدہ اور مثنوی کا متراج قرار پاتا ہے۔ مرثیہ کی اپنی بنیادی خصوصیات کو مد نظر رکھتے ہوئے ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں۔

”مرثیہ کے دو پہلو ہوتے ہیں۔ ایک وہ جس کے تحت شاعر مدوح کی بہادری یا سخاوت کا ذکر کرتا ہے اور دوسرا وہ جس کے تحت وہ واقعاتِ کربلا کو نہایت رقت آمیز لہجے میں بیان کرتا ہے۔ اس مقصد کے ساتھ کہ قارئین کے دل گداز ہوں اور آہ و بکا کو تحریک ملے، تعریف کے ضمن میں یہ بات قابل ذکر ہے کہ شعراء نے قصیدے میں مبالغہ آرائی کے رجحان کو بطور خاص اپنایا ہے اور گھوڑے، تلوار، جنگ اور دوسری باتوں کے بیان میں تخیل سے مدد لی ہے البتہ مرثیہ اور قصیدہ کے رزمیہ عناصر میں یہ فرق عیاں ہے کہ قصیدہ کی مبالغہ آمیزی کے پشت پر مدہ مطلب برآری کا جذبہ کار فرما ہے جب کہ مرثیہ کے پس پشت خوش اعتقادی اور مذہبی غرضوں کا عنصر ہے۔ جہاں تک مرثیے میں داستان کا تعلق ہے۔ شعراء نے واقعاتِ کربلا کو بڑے ڈرامائی انداز میں پیش کر کے مردہ کرداروں کو ابھارا اور ان کے جذباتی رد عمل کو اجاگر کیا ہے۔ مثنوی کا دھن یہ ہے کہ وہ اپنے زمانے کی معاشرت کے نقوش کو مضبوط کرتی ہے اور مختلف کرداروں میں شاعر کے اپنے احساسات و جذبات کو مستقل کر کے پیش کرتی ہے۔ تاہم ان مرثیوں کی مخصوص نہ سبھی فضا اور خوش اعتقادی نے ان کے تاثر کو مسلمانوں کے صرف ایک فرقے تک محدود کر کے مرثیے کی آفاقی اپیل کو کم کیا ہے“

اردو شاعری کا مزاج، صفحہ ۲۳۱، ۲۳۲

لیکن وزیر آغا کی مؤرخہ الذکر بات سے اختلاف کیا جاسکتا ہے۔ شہدائے کربلا کا رویہ، المیہ اور شہدائے کربلا کا کردار ایک عالمی اور ابدی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس لئے مرثیے کا دائرہ محدود نہیں عالمگیر ہے۔

تاریخی طور پر مرثیہ ہمیں یونانی ادب میں ELQ کے نام سے ملتا ہے۔ اس کے بعد مرتے والوں کی یاد میں لکھی جاتے والی نظموں کو انگریزی ادب میں بھی ELQ کا نام

دیا گیا، لیکن یہ نظمیں بطور نظم کے ایک ادبی حیثیت رکھتی ہیں، اور مرثیہ کی حیثیت سے اپنی الگ پہچان نہ کر سکیں۔ کیونکہ ان نظموں کے مدد و ح عالمگیر کارنامے کرنے والے افراد نہ تھے۔ عربی شاعری میں مرثیہ کو خصوصی اہمیت حاصل نہ ہو سکی۔ لیکن یہ مرثیہ بھی شخصی نوعیت کا تھا۔ اجتماعی نوعیت کے مرثیے حضرت حسان بن ثابتؓ نے رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کے وصال پر کہے۔ مگر یہ ایک سوال یہ ہے کہ واقعہ کہ بلا پر عربی شاعری میں کیوں بہت کم مرثیے لکھے گئے۔

ایرانی ادب میں مرثیہ خاندان صفویہ کے عہد میں شروع ہوا، لیکن مرثیہ کو وہ فنی ارتقاء حاصل نہ ہو سکا، جو بعد میں اردو ادب میں ہوا۔ نیز مرثیہ وہ وسعت اور جامعیت بھی حاصل نہ کر سکے جو اردو مرثیہ کو حاصل ہوئی۔ ایرانی مرثیہ صرف محاسن اور فضائل کے بیان تک ہی محدود رہا۔ اردو میں مرثیہ کا آغاز دکن سے ہوا۔ دکن کے عادل شاہی اور قطب شاہی حکمران مسکاشیخ تھے۔ ان کی ریاستوں میں بیجاپور اور گولکنڈہ میں شاہی عاشورہ خانے تھے۔ جہاں مجالس عزائم منعقد ہوتی تھیں۔

دکن کے مرثیہ گو شعراء کی کافی تعداد کے نام تاریخ ادب کا حصہ ہیں مگر ان میں سے دجہی، خواصی، کاظم، افضل، شاہی، مرزا، فودی، ناشی، ضعیفی، امین، سید اشرف، مشرقی اور خراتی کے نام خصوصی اہمیت اور حیثیت رکھتے ہیں۔ دکن میں عاشورہ خانے میں جو مجالس عزائم منعقد ہوتی تھیں، ان میں بادشاہ خود شریک ہوتے تھے۔ مجالس میں ملا و اعظما کا شہفی کی کتاب روضۃ الشہداء کے تراجم تلخیص یا اسی قسم کی دوسری کتابیں پڑھی جاتی تھیں۔ مجلس کے آخر میں مرثیہ کو بطور نوے کے پڑھا جاتا تھا۔ اس لئے دکنی مرثیہ کا انداز بھی نوے کا ہے۔ بعد میں مرثیہ میں سودا نے جس ادبیت اور شعریات کا اضافہ کیا، اس کی ہلکی سی تھک ہیں دکن کے مرثیہ نگاروں کاظم شاہی، اشرف، ذوقی اور ہاشم وغیرہ کے ہاں ملتی ہے۔ ایسے ہی اہل لکھنؤ نے مرثیہ میں جس ڈرامائیت، جذبات نگاری، مضمون بندی، مکالمہ نگاری، سراپا، ابتداء، خاتمہ، ردعا، رخصت، رزم وغیرہ کا اضافہ کیا، اس کی بھری ہوئی اور دھندلی دھندلی تصویریں دکن کے مرثیوں میں مل جاتی ہیں۔ لیکن مجموعی طور پر ادبیت اور شعریت کی بجائے فہمی عقیدت کا رنگ غالب ہے۔

۱۶۸۳

دکن میں جس حادثے نے مرثیہ میں گہرا غم اور درد داخل کر دیا۔ وہ سن ۱۶۸۴ء میں اورنگزیب عالمگیر کے ہاتھوں کوئی سلطانوں کا سقوط اور وہاں کے شاہوں کی اسیری کا حادثہ ہے۔ مغل فوجوں کے دکن میں داخلے کے ساتھ ہی وہاں کا امن تہہ وبالا ہو گیا۔ سکون غارت ہو گیا۔ ایسی صورت مثنوی کے لئے سازگار نہ رہی اور وہ سکون نہ رہا کہ شاعر طویل مثنوی کی صورت میں قلمبند کر سکتے۔

شاہی جبر کھل کر بات کہنے کی اجازت نہ دیتا تھا۔ اس لئے مرثیہ شعرا کا موضوع سخن بن گیا۔ حتیٰ کہ سنی المتعبدہ شعراء نے بھی مرثیہ لکھے۔ دکنی بادشاہ کی مطلوبیت کو حضرت حسین رضی اللہ عنہ کی مطلوبیت سے تشبیہ دی جانے لگی۔ اس دور کے مرثیوں میں وطن کی بربادی بنیادی موضوع ہے۔ اس دور کا مرثیہ شعراء کے سیاسی افکار کا ترجمان بھی ہے۔ مثلاً روجی کا ایک مرثیہ ہے۔

آج غمناک ہیں چین کے گل ملک دل چاک ہیں سن کے گل
غمرہ سینہ داغ خیراں میں نوکس لالہ یا سن کے گل
یوں نہ لائے شفق کے دستے ہیں لہو میں ڈوبے ہیں سب گلن کے گل
نقش پا دیکھ دل ہو س رکھتا
سر پر رکھنے کوں تجھ چرن کے گل

اے مجید اس مرثیہ کے بارے میں لکھتے ہیں :

”اگر اس مرثیہ کے پہلے مصرعے میں بجائے چین کے دکن لکھ دیا جائے، تو پورا مرثیہ بجائے امام حسینؑ کے ابو الحسن کا مرثیہ بن جاتا ہے۔ روجی ذوال حیدر آباد کا عظیم شاعر تھا۔“

(اردو شعری داستان، قسط ۳، صفحہ ۴۵)

دکنی مرثیوں کے بارے میں ڈاکٹر سید صفدر حسین لکھتے ہیں :

”موجودہ مرثیہ کے بیشتر عناصر دکنی کارناموں میں بھی نظر آتے ہیں مگر وہ اتنے کم اور بکھرے ہوئے کہ ہم انہیں نوے سے زیادہ اہمیت نہیں دے سکتے۔ نوے مرثیہ کا ایک ایسا گوشہ ہے، جس کا مقصد مرنے والے کو یاد کر کے صرف اپنی کرنا ہوتا ہے، یہ بالکل شخصی PERSONAL چیز ہے، جس میں خارجی پہلو، کردار گاری“

واقعہ نگاری، رزمیہ اور المیہ کے خصوصیات وغیرہ پر زور نہیں دیا جاتا۔
(مرثیہ بعدائیس، صفحہ ۱۶)

شمالی سندھ میں محمد شاہی عہد میں مرثیے کا آغاز ہوا۔ ادب کی معلوم تاریخ کے مطابق
(فضلی کو شمالی ہند کا پہلا مرثیہ گو مانا گیا ہے۔ ان کی کتاب کربل کتھا (تصنیف ۱۶۷۳۲)
میں ایک طویل چار مصرعی مرثیہ اور بہت سی نظمیں ادھر ادھر نظر آتی ہیں۔ یہی فضلی
کے مرثیے ہیں۔

ڈاکٹر سید صفدر حسین کی تحقیق کے مطابق فضلی کے معاصرین میں صلاح، میاں آبرو،
برہان الدین احمد اور امائی کے نام شامل ہیں۔

فضلی کے بعد سکندر، مسکین، علی قلی، ندیم اور میرامانی کا زمانہ آتا ہے۔ مسکین نے
تقریباً ڈیڑھ صد مرثیے لکھے۔ جو ڈاکٹر سید صفدر حسین کی روایت کے مطابق مسعود حسین
رضوی ادیب کے پاس ہیں۔ سکندر ایک ایسا شاعر ہے جس کا مرثیہ اب تک پڑھا جاتا
ہے۔ اس میں واقعہ کاتسل، ربط کلام، سادگی، اور سوز و گداز ملتا ہے۔ نیز اس نے
مسدس کی ہیئت بھی استعمال کی ہے۔

اس کے بعد میرد سودا کا زمانہ آتا ہے۔ میر تقی میر نے مرثیے لکھے مگر ان کے ہاں
جلال کی بجائے جمال ملتا ہے۔ ان کے مرثیے میں سوز و گداز ملتا ہے اور لہجہ نسوانی ہے۔
میر تقی میر کے مرثیوں کی حیثیت ادنیٰ کم اور تاریخی زیادہ ہے۔ اگرچہ انہوں نے
۳۴ مرثیے اور سات سلام لکھے ہیں۔ مگر وہ قصیدے کی طرح اس میں بھی کامیاب نہیں
ہیں۔ میر کے زیادہ تر مرثیے مربع صورت میں ہیں۔ تین مسدس ہیں اور تین غزل کی
ہیئت میں ہیں۔ وہ اپنے مرثیے براہ راست امام کی مدح سے شروع کرتے ہیں۔

میر غزوة طبیعت کے مالک تھے۔ وہ رونا جانتے تھے، مگر رونا نہیں جانتے تھے۔
رونا ایک داخلی عمل ہے اور رونا سراسر خارجی عمل ہے۔ لڑنے واقعات کو
ایک خاص انداز اور ترتیب سے آگے بڑھایا جاتا ہے۔ اس طرح جذباتی سطح کو ابھارا
جاتا ہے اور ایک خاص مقام پر مصائب کا بیان کیا جاتا ہے۔ یہ بات میر کے ہاں
نہیں ملتی۔ اس لئے میر کے ہاں رونا نے وہ حصے خاصے کمزور ہیں۔

میر نے کئی مرثیے کے ابتداء میں موضوعات پر مرثیے لکھے، جیسے قاسم کی شادی
محلہ وائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

حضرت علامہ کی اسیری، علی اصغر کی پیاس وغیرہ۔ یہ روایت میر انیس نے بھی نبھائی
ایسے ہی میٹر کے ہاں سہل منتقن کا جو انداز ملتا ہے، وہ بھی میر انیس نے اپنایا۔

میر کے ہم عصر سودا ایک شاعر ہیں جنہوں نے مرثیے میں ادبیت اور شعریت
شامل کر کے اسے تاریخ ادب میں اعتبار بخشا۔ ان کے کلیات میں مسکول کے علاوہ
۲۲ مرثیے موجود ہیں۔ سودا سے پہلے کسی شاعر کے اتنے مرثیے شائع نہ ہو سکے تھے۔ مضاف
کے تنوع کے لحاظ سے بہت کم شاعر ان کے مقابلے میں آسکے۔ سودا کے مرثیوں کی
امتیازی خصوصیات یہ ہیں۔

۱۔ مرثیے میں تشبیب کا اضاذ کیا، جو بعد میں چہرہ کھلائی۔

۲۔ مرثیوں میں مکالموں سے ڈراما اثرات کا کام لیا۔

۳۔ دشت کربلا کی مؤثر تصویریں پیش کیں۔

۴۔ مرثیے میں رزمیر عناصر شامل کئے۔

۵۔ تصویر نگاری کے ہلکے ہلکے نقوش ابھارے۔

۶۔ شہدائے کربلا کے بیان میں ہندوستان کی تہذیب و ثقافت کو شامل رکھا۔

جیسے حضرت قاسم کی شادی کے بیان میں ہندوستانی دوسوم آرسی، مصحف، لنگن بندھوانا
رنگا کھینا وغیرہ رسمیں موجود ہیں۔

۷۔ ان کے ہاں روایتیں بھی ملتی ہیں اور آیات و احادیث پر تفسیریں بھی۔

۸۔ سودا نے مختلف ہیئتوں میں مرثیے لکھے۔ ان کے ہاں شلٹ خمس، منفردہ

توکیب، بند تنزیح، بند میں مرثیے ملتے ہیں، لیکن انہوں نے زیادہ تر مہر میں مرثیے لکھے
جو بعد میں مرثیے کے لئے ضروری شرط قرار پائی۔

مختصر یہ کہ سودا کے مرثیے ادبی اور تاریخی ہر لحاظ سے اہمیت رکھتے ہیں۔

ان کی مرثیہ گوئی کا اندازہ ان کے اکھا ایک بڑی سے ہو جاتا ہے۔

کس سے اپنے چرخ کون جاکے تیری بیداری جو ہے دنیا میں سوکتا ہے مجھے ایذا دی

ہاتھ سے کون نہیں آج تیرے فریادی یاں تک پہنچی ہے ملعون تیری بیداری

کون فرزند علی پر یہ ستم کرتا ہے

کیوں مکانات سے اس کے تو نہیں ڈرتا ہے

دلی میں مرثیہ عزرائیلی کی ضروریات پوری کرتا تھا اور مرثیہ تحت اللفظ پڑھا جاتا تھا۔ جب دلی اجڑی اور لکھنؤ آباد ہوا تو بہت سے دہلوی شعراء لکھنؤ چلے گئے۔ جن میں سودا، سکندر اور میر شامل تھے۔ انہوں نے لکھنؤ میں مرثیے کو فروغ دیا۔ ان کے معاصرین میں سے میر غلام حسین تھا حاک اور میر حسن نے مرثیے کہے۔ مگر مرثیے کو ان کے بعد کی نسل نے ترقی دی۔ جن میں افسرہ، گدا، غلیق، ضمیر، فصیح، دیگر، مرزا محمد تقی، ہوس اور رضا شامل تھے۔ ان شعرا میں سے غلیق، ضمیر، فصیح اور دیگر اسمیت کے حامل ہیں۔ مگر غلیق، ضمیر، کو عوام میں مقبولیت حاصل ہوئی۔ ضمیر، غلیق، دیگر اور فصیح کے بارے میں محمد حسین آزاد لکھتے ہیں:

”عہد مذکور میں چار مرثیہ گو نامی تھے میر ضمیر، میر غلیق، میاں دیگر، میاں فصیح، میاں دیگر کی زبان میں لکنت تھی، اس لئے مرثیہ عزرائیلی نہ کرتے تھے تصنیف میں بھی انہوں نے مرثیت کے دائرے سے آگے قدم نہیں بڑھایا۔ مرزا فصیح جج و زیارت کو گئے اور وہیں سکونت پذیر ہو گئے۔ میر ضمیر اور میر غلیق کے لئے میدان خالی رہا کہ جولانیاں دکھائیں۔۔۔۔“

اظہار کمال میں دونوں استادوں کی رفتار الگ الگ تھی، کیونکہ میر ضمیر استعداد علمی اور طبع کے بازوؤں سے بہت بلند پرواز کرتے تھے اور پورے اترتے تھے۔ میر غلیق مرثیت کے کوپے سے اتفاقاً ہی قدم آگے بڑھاتے تھے۔ وہ مضمون آفرینی کی ہوس کم کرتے تھے اور ہمیشہ محاورے اور لطف زبان کو خیال دردا انگیز کے ساتھ ترکیب دے کہ لطف حاصل کرتے تھے۔ اور یہ جو ہر اس آئینے کا کافی اور خاندانی وصف“

(آب حیات، صفحہ ۳۱۱)

خلیق کوثر تسنیم سے دھلی ہوئی زبان کھتے تھے۔ ان کا ایک بند قابل غور ہے۔
 پیاسے پھل ابراہڈ آئے دل کے دل شمع صفت چمکنے لگے بچھڑیوں کے پھل
 چٹوں میں تیر لکھ کے ٹپے دم دسے کھل تیغیں اپنی ہوئی جو کھینچیں ہرٹ گئی ابل
 دن کو سیاہی شب ظلمات ہو گئی
 کھوئے نشان شادیوں نے رات ہو گئی

خلیق کے معصر ضمیر کا مرثیے میں کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے مرثیے کو ایک واضح شکل دی، بعد از مرثیے کا لازماً مترادف یا ان کی اولیات کے سلسلے میں علامہ شبلی نے لکھے ہیں، انہوں نے میر ضمیر اسے جو جہت میں پیدا کیے، حسب ذیل ہیں:

۱۔ رزمیہ لکھا۔

۲۔ سراپا ایجاد کیا۔

۳۔ گھوڑے، تلوار اور اسلحہ جنگ کے الگ الگ اوصاف لکھے اور یہی مضامین آج موجودہ مرثیوں کے مہمات موضوع ہیں۔

۴۔ واقعہ نگاری کی بنیاد رکھی، چنانچہ ایک ایک جزئی واقعہ کو تفصیل کے ساتھ لکھا۔

۵۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ کلام میں زور اور بندش میں چستی اور صفائی پیدا کی۔ غلط الفاظ و مرثیوں کے لئے گویا جائز مان لئے گئے تھے اکثر ترک کر دیئے۔

(مرثیہ انیس و دیر صفحہ ۲۱)

ایک خاص بات جس کا ذکر بہت ضروری ہے، وہ یہ کہ میر ضمیر نے ہی مرثیہ کے آٹھ اجزاء قرار دیئے، یعنی: ۱۔ چہرہ ۲۔ سراپا ۳۔ رخصت ۴۔ آمد ۵۔ رجز ۶۔ جنگ ۷۔ شہادت ۸۔ بین۔

میر ضمیر کا یہ سندان کے انداز کی ایک جھلک پیش کرتا ہے:

پہچانتے ہو کس کی سرکس پر ہے دستار دیکھو تو عباس کی ہے کاغذ ہے پندوار
یہ کس کی زرہ، کس کی سپر کس کی تے تلوار میں جس پر سوار آیا ہوں کس کا ہے یہ رہ سوار
بلند تھا ہے کمر میں جسے یہ کس کی ردا ہے
کیا فاطمہ نہ بڑھانے نہیں اس کو سیا ہے

میر ضمیر اور مرثیہ کے بعد انیس اور دیر نے مرثیہ گوئی میں کمال حاصل کیا ہے۔ ان دونوں کے شاگردوں میں چشمک رہتی تھی۔ ان کا زمانہ گزر گیا، تو ان دونوں کا موازنہ دلچسپ موضوع بن گیا۔

میر انیس نے مرثیہ کو گہرائی اور گہرائی بخشی۔ انہوں نے بلاغت کے اصولوں کو مدنظر رکھ کر مرثیے میں جہتیں پیدا کیے۔ انہوں نے سادہ و سلیس زبان کو اپنایا اور

مضامین نو کے انبار لگائے۔ ان کے بارے میں مولانا حالی لکھتے ہیں :

”اکثر مبالغہ و اغراق کی آندھیوں کے طوفان اٹھانے پڑے۔ مگر اس قسم کی بے اعتدالیوں ان فوائد کے مقابلہ میں، جو ان کی شاعری سے اردو زبان کو پہنچے نہایت بے حقیقت اور کم وزن ہیں۔ انہوں نے بیان کرنے کے نئے نئے اسلوب اردو شاعری میں کثرت سے پیدا کر دیئے۔ ایک ایک واقعہ کو سو سو طرح سے بیان کر کے قوت متخیلہ کی جولانیوں کے لئے ایک نیا میدان صاف کر دیا اور زبان کا ایک مستند ہتھیار جو ہمارے شاعروں کے قلم نے مس تک نہیں کیا تھا اور جو محض اہل زبان کی بول چال میں محدود تھا، اس کو شعراء سے روشناس کرایا۔“

(مقدمہ شعر و شاعری، صفحہ ۲۶۵)

بے کثرت الفاظ، وسعت مضامین، جدت تحیل اور اسایب کا تنوع میرزا نیس کی خاص صفات ہیں۔ آزاد نے آب حیات میں لکھا ہے :

”انہوں نے ایجاد مضامین کے دریا بہا دیئے۔ ایک مقررہ مضمون کو سینکڑوں نہیں ہزاروں رنگ سے ایجاد کیا۔ ہر مرثیے کا چہرہ نیا، نیا، نیا، رزم جدا اور ہر مضمون میں مضمون اچھوتا، نوادہ نئی نیزہ نیا، گھوڑا نیا، انداز نیا، مفاد نیا، اور اس پر کیا منحصر ہے۔ صبح کا عالم دیکھو تو سبحان اللہ! رات کی رخصت سیاہی کا ہیٹھا، نور کا ظہور، آفتاب کا طلوع، مرغزار کی بہار شام ہے، تو شام غریباں کی ادا کی، کبھی رات کا ستارہ، کبھی تاروں کی بھاؤں کو چاندنی اور اندھیرے کے ساتھ رنگ سے دکھایا ہے۔ غرض جس حالت کو لیا ہے۔ اس کا سماں باندھ دیا ہے۔“

(آب حیات، صفحہ ۴۲)

میرزا نیس کے ہاں الفاظ کی کثرت کے باوجود فصاحت کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ بعض اوقات ایک ہی مضموم کے دو الفاظ اپنا جداگانہ صوتی اور صوری تاثر دے لکھتے ہیں، اس لئے ان میں سے موزوں لفظ کا چناؤ کمال فن ہے۔ انیس اس فن سے آگاہ ہیں۔ ان کے یہ اشعار فصاحت کی خوبصورت مثال ہیں :

طاثر ہوا میں مرت ہرن سبزہ زار میں جنگل کے خیر کو نچا ہے تھتے کچھار میں
 لکھا کھا کے ادس اور بھی سبزہ ہرا ہوا تھا موتیوں سے دامن صحرا بھر ہوا
 میرا ایس کے ہاں الفاظ کی اصلی ترتیب اکثر قائم رہتی ہے۔ الفاظ کی جو

ترتیب شعر میں ہوتی ہے عموماً وہی ترتیب ایس کے اشعار میں ملتی ہے۔ مثلاً

صغریٰ نے کہا آپ کی باتوں کے میں قربان تم جان بچا لو کہ میں لوٹندی ہوں پھوپھی جاں
 بیٹی ہوں علی کی مری مشکل کرو آساں جیسی ہی صغریٰ تو نہ بھولے گی یہ احساں
 کچھ بات بجز کہ یہ وزاری نہیں کرتیں
 اماں تو سفارش بھی ہماری نہیں کرتیں

ایس کو اپنے روزمرہ اور محاورہ پر بڑا ناز ہے اور بجا ہے وہ الفاظ حرب
 حال لاتے ہیں۔ موضوع کی مطابقت سے لفظوں کا استعمال کرتے ہیں۔ وہ موضوع
 اور مضامین کی نسبت سے بحر اور قافیہ ردیف کا استعمال کرتے ہیں۔

میرا ایس کا ایک کمال بلاغت ہے۔ وہ بلاغت کے تمام تقاضوں سے باخبر
 ہیں۔ وہ مفہوم کو پوری وضاحت سے ادا کرتے ہیں۔ ان کے ہاں کہیں بھی عجز اظہار
 کا احساس نہیں ہوتا۔

میرا ایس نے بھی دوسرے مرثیہ گو شعرا کی طرح قصیدے کی خصوصیت، مبالغہ
 سے کام بھی لیا ہے۔ ان کے ہاں مبالغہ کمال کو پہنچ گیا ہے۔ مثلاً کہ بلا میں گری کی شدت
 کا حال بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

✓ پانی تھا گرمی روزِ حساب تھی ماہی جو سیخ تک آئی کباب تھی

ایس نے لفظی و معنوی صنعتوں سے بھی جب موقع کام لیا ہے۔ ان کے ہاں
 صنعتِ حسن، صنعتِ تضاد، مراعات، انشیر، لف و نشر اور تلمیح کا خوبصورت
 استعمال ملتا ہے۔

انسانی جذبات کی تصویر کشی میں ایس کو کمال حاصل ہے۔ ان کے مرثیوں میں
 جذبات انسانی کے خوبصورت مرقعے موجود ہیں ایک بند ملا خطر ہو،

✓ جا کر صفوں کے پاس پکارے براشک آہ ہے کس طرف مے علی اکبر کی قتل گاہ

انے ظالم اور شہسوار کے دل کو گرا گیا ہنوع و سلاطین کی چھاپ سے مالا مال ہونے کا لاف مکتبہ

بتلاؤ جان ہے کہ نہیں جسم زار میں
ذخمی پڑا ہے بشر مرا کس کچھار میں

انیس کو واقعہ نگاری اور منظر نگاری میں بھی کمال حاصل ہے۔ ان کے ہاں واقعات کے بیان میں ربط اور تسلسل ہے اور منظر نگاری میں جزئیات کو خوبصورت سے پیش ہے۔ وہ مختلف جزئیات کے ہلکے اور گہرے رنگوں کو ملا کر خوبصورت تصویر بناتے ہیں۔ انیس کی تبصیحات اور استعارات نادر ہیں اور منظر نگاری میں مواد و معادن ان کا ایک شعر ہے:

ککھا کھا کے ادس اور بھی سبز ہر انوار
تھا موتیوں سے دامن صحرا بھرا ہوا
انیس نے واقعات کے بیان سے پہلے تمہیداً کئی بند گہ کر واقعہ کی اہمیت بیان کی ہے۔ یہ اپنے طور پر انکس سے ایک خوبصورت نظم کا درجہ رکھتے ہیں۔ ان ٹکڑوں سے انیس قاری کو آنے والے واقعے کی اہمیت سے باخبر کرتے ہیں اور اس کے جذبات کو ابھارتے ہیں، کہ وہ آئندہ بیان ہونے والے واقعے سے پوری طرح متاثر ہو سکے۔

انیس نے گھوڑے کی تعریف، تلوار کی تعریف گرمی کی شدت، جنگ کا منظر اور رزمیہ کچھ اس انداز سے لکھے ہیں کہ یہ ہر شے میں صدا کا نہایت اہمیت اختیار کر گئے ہیں۔ میر انیس کے ہاں اس پر کاری کے باوجود سادگی ملتی ہے۔ طرز ادا شیریں، بندشیں چست اور انداز دہاں ہے۔

انیس کے خلاف یہ بات کہی جاتی ہے کہ ان کے ہاں بہت سے واقعات تاریخی طور پر درست نہیں۔ مثلاً شہدائے کربلا اور ہندوستانی تہذیب یا بعض ایسے واقعات جن کا تاریخ میں کوئی سراغ نہیں ملتا، جیسے شہر بانو کا اپنے بھائی شیرباز سے ملنا، یا علم نہ ملنے پر عون و محمد کی گفتگو۔ اس اعتراض کا مختصر جواب یہ ہے کہ انیس کے ہاں سوائے صداقت کا خیال رکھا گیا ہے۔ تاریخی صداقت کا پرکز نہیں اور وہ مرثیے کو ادبی حوالے سے لکھتے تھے، تاریخی حوالے سے نہیں۔

ان کے ہاں کہ داروں کی انفرادیت نہیں بعض کہ داروں میں حقوق اسانف یا قی فرق ہے۔ ان کی گفتگو میں رسوم و رواج کو مدنظر رکھا گیا ہے۔ لیکن کروا و حب کے رعب محکم و لائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

یہاں ہیں۔

انیس نے اپنے مرثیوں میں لکھنوی معاشرت کی عکاسی کی ہے۔ مثلاً لکھنؤ کی
روایات پرستی، پیش پرستی، جب الی بیت سب کچھ ان کے مرثیوں میں ملتا ہے۔
انیس کے مجموعہ دیر نے بھی مرثیے میں اپنا طرز خاص ایجاد کیا ہے۔ وہ میر تقی
شاگرد تھے مضمون آفرینی بلاغت اور نازک خیالی میں اپنی پہچان رکھتے تھے۔ ان کے
بارے میں محمد حنین آزاد لکھتے ہیں۔

”مرزا دیر صاحب شوکت الفاظ، مضامین کی آمد، اس میں جا بجا غم انگیز اشارے
ور دخیل کرے، المٹاک اور دگدگاز انداز، جو مرثیے کی غرض اصلی ہے، ان وصفوں
میں یاد شاہ تھے۔ یہ اعتراض جریفوں کا درست ہے کہ بعض ضعیف روایات
اور دلخراش مضامین ایسے نظم ہو گئے ہیں، جو مناسب نہ تھے۔“

(آب حیات صفحہ ۲۲۷، ۲۲۸)

دیر کے ہاں اکثر ثقیل اور غریب الفاظ آگئے ہیں۔ مگر ان کے بیان میں بھی سلامت،
روانی، فصاحت اور بلاغت ملتی ہے۔ انہوں نے بھی تلوار کی تدلیف، منظر نگاری، صبح
کاساں، رزم و رزم کے بعض خوبصورت مرتعہ پریش کئے۔ ان کی تشبیہات انیس کے مقابلے
میں ذرا مشکل ہیں۔ بہر حال مضمون آفرینی، خیال آرائی، نئے اسالیب بیان کے لحاظ سے
وہ کسی طور پر بھی انیس سے کم مایہ نہیں ہیں۔

دیر کے ہاں بھی لکھنوی معاشرت ملتی ہے۔ انہوں نے بھی غریب روایات کا سہارا
لیا ہے۔ مبالغہ سے بھی کام لیا ہے اور ضائع باتیں بھی۔

سن ۱۸۵۷ء کے سانحے نے برانی معاشرت کی بساط الٹ دی ہے۔ لکھنؤ کی بادشاہی
کا خاتمہ ہو گیا۔ انیس لکھنؤ سے نکلے مختلف شہروں میں پھرتے پھرتے ۱۸۷۵ء میں فوت ہو گئے۔
۱۸۷۶ء میں دیر بھی راہی ملک بقا ہوئے۔ مرثیہ کا دائرہ جس قدر ان بزرگوں سے وسیع
کیا تھا، پھر اس سے زیادہ وسیع نہ ہو سکا اور جس قدر گہرائی اور فنی حسن ان کے مرثیوں میں
موجود ہے۔ بعد میں آنے والے اس سے ایک قدم آگے نہ بڑھ سکے، کیونکہ اب مرثیہ کی ترقی
کے لئے سازگار فضا قائم ہو چکی تھی۔

آں قدح بشکست و آل ساقی نماز

گیت

گیت وہ صنف ہے جس کا نہ موضوع متعین ہے اور نہ ہیئت مگر یہ اپنے مخصوص مزاج کی وجہ سے اپنی ایک پہچان رکھتا ہے۔
گیت کی پہچان کتنے میں زادیلے ہیں۔

۱۔ نسوانیت

۲۔ ہندوستانیت

۳۔ موسیقیت

وزیر آغا گیت کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔
”گیت مزاجا نسوانیت کے غنائی اظہار کی صورت ہے۔“

(اردو شاعری کا مزاج، صفحہ ۱۷۳)

گیت کا عاشق مرد نہیں عورت ہے۔ یوں تو بے یحقی میں بھی عورت اظہار عشق کرتی دکھائی دیتی ہے مگر یہ بے یحقی خیالات سے جنم لیتی ہے اور گیت لطیف اور شائستہ جذبات کو پیش کرتا ہے۔ گیت کے تمدنی پہلو کے بارے میں یہ بات شک شبہ سے بالا ہے کہ گیت ہندوستانی مزاج سے پیدا ہوا ہے۔ اس پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے خیم احمد لکھتے ہیں:

”اس کی شناخت دراصل اس مخصوص تمدنی اور تہذیبی مزاج سے ہوتی ہے جسے ہم بجا طور پر دیسی مزاج سے تعبیر کر سکتے ہیں یا زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہمارے زیادہ تر گیت ہندی یا ہندی الاصل بحروں میں لکھے گئے ہیں۔“

(اضافی سخن اور شعری ٹپتیس، صفحہ ۱۰۳)

گیت کی پہچان کا تیسرا زاویہ موسیقیت ہے۔ ابوالاعلیٰ مکارم خلیفہ صدیقی اس

پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”گیت بنیادی طور پر گانے کی چیز ہے۔ چنانچہ اس کی تخلیق میں موسیقی کا دخل دوسری اصناف کی نسبت بہت زیادہ ہے گیت میں ایسی موسیقی بھی ہو سکتی ہے، جو ساز اور آواز دونوں کا ساتھ دے سکے۔“

(دکشاف تنقیدی اصطلاحات: صفحہ ۱۵)

گیت میں موضوعات کا تنوع بھی ہے اور ہیئت کی آزادی بھی۔ گیت کے موضوعات کا دائرہ انسانی جذبہ و احساس کی تمام تر داخلی و خارجی کیفیات کو محیط ہے یعنی محبت، عشق، جلال بازی، بہادری، وطن سے محبت وغیرہ۔ شادی بیاہ کے موقعوں پر انسانی جذبولں کے اظہار سے ملاحوں، پھیروں، مزدوروں اور کانوں کے جذبولں کے اظہار تک گیت کا دامن وسیع ہے۔

ہیئت ظاہری میں اپنی ہر نوع کی آزادی موسیقی کی لے کی پابند ہے گیت کے ابتدائی نقوش ہیں امیر خسرو کے ہاں دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے فارسی اور ہندی کے ریختوں میں گیت کی جھلک صاف نمایاں ہے۔ مثلاً

شبان بجزاں دراز چوں زلف و روز و شمش چو عمر کوتاہ
سکھی بیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں انڈھیری رتیاں
یکایک از دل دو چشم جادو بصد خرم بر دتسکین
کپے پڑی ہے جو جانا دے پیاسے پی کہ ہماری بتیاں
چو کس سوزاں چو ذرہ حیراں زہراں ماہ یکشم آخر
نہ نیند نیناں نہ انگ چنیاں نہ آپ آویں نہ بھینچیں پتیاں

امیر خسرو ۱۳۲۵ ع میں فوت ہوئے۔ ان کے بعد بھگتی تحریک نے اپنے خیالات کے اظہار کے لئے ہندی دوہوں کو وسیلہ بنایا۔ یہ دوہے لول چال کی زبان کے قریب ہونے کی وجہ سے اردو بھی کہے جاسکتے ہیں۔ ان دوہوں کے مزاج کی نسبت اور ہندوستانیات انہیں اردو گیت کے قریب کر دیتی ہے۔ اس لئے ہم بھگتی تحریک کے شعرا میرا بائی اور بھگت کیر کا اردو گیت کی تاریخ میں باسانی ذکر کر سکتے ہیں۔ یہ پندرھویں صدی عیسوی کے شعراء تھے۔

پندرھویں ہدی عیسویں میں ہی اردو کا مرکز شمالی ہند کی بجائے وکن قرار پایا
گجرات میں تصوف کا دلوں اور دماغوں پر غلبہ تھا۔ تصوف کے ساتھ ساتھ ہندوستانی
مزاج بھی اس دور میں غالب اثر رکھتا تھا۔ ان کے استخراج سے ایسی شاعری پیدا ہوئی
جو گیت کے ذیل میں شمار کی جاسکتی ہے۔ اس کو جگر کی (ذکر کی) کا نام دیا گیا یہ رچائی
اور باطنی واردات کے اظہار کا ایک ذریعہ تھی۔ جگر کی کو ایسے اوزان میں لکھا جاتا
تھا کہ اسے گایا جاسکے۔ شیخ بہاء الدین باجن (۱۳۸۸ء - ۱۵۰۶ء) اس عہد
کے نمائندہ شاعر ہیں ان کی شاعری کی ایک مثال دیکھیے:

سب پھل باری تو ہیں بھنورا بسو بھر لیو پاس
راول میرا راج کرے ری مندر کے پاس
باجن باجن باجن تیرا تجھ باجیں نا حیون میرا

اسی روایت کے دوسرے نمائندہ قاضی محمود دریائی اور کام دھنی تھے۔
ان کے ہاں بھی جگر کی کے نمونے پائے جاتے ہیں۔

گجرات کے بعد بیجا پور میں عادل شاہیوں کے عہد میں برہان الدین جام کے
ہاں گیت اور دوہے کے نمونے ملتے ہیں۔ ان کے گیتوں کا موضوع تصوف اور
اس کے تجربات اور اس کا استخراج خالص ہندوستانی ہے۔

جام کی وفات کے وقت ابراہیم عادل شاہ ثانی بیجا پور کے فرمانروا تھے موسیقی
میں مہارت کی وجہ سے ان کا لقب جگت گرو قرار پایا۔ انہوں نے گیت کی ایک کتاب
نورس لکھی۔ ایک گیت ملاحظہ ہو۔

پیارے چند آکھوں کنھتھ دین دوتی دکھی
من چاہے سونس بھی ہم تم کہ ہیں اب دکھی

بعد میں بیجا پور میں فارسی روایت ہندی روایت پر غالب آنے لگی جس نے
گیت کے رواج کو کم کر دیا۔

ابراہیم عادل شاہ کے ہم عصر قلی قطب شاہ گولکنڈہ کے حکمران تھے جو کہ بہت
بڑے شاعر بھی تھے۔ قلی قطب شاہ کی مغربی بھی ایک جذبہ اور ایک مزاج کی
ترجمان ہیں۔ ان کے ہاں جذبے کا بے ساختہ پن پایا جاتا ہے۔ اسی دور کی تمام دکنی

شاعری پر گیت کی فضا طاری نظر آتی ہے۔

تلی قطب شاہ کی درج ذیل غزل گیت کے مزاج سے پوری طرح ہم آہنگ ہے
 بسنت کھلیں عشق کی آب پارہ تمہیں ہیں چاند میں ہوں جوں تارا
 بسنت کھلیں صحن ہو رسا جانیوں کہ آسمان رنگ شفق پایا ہے سارا
 پیاک پیر ملا کر یا فی پیاری بسنت کھیل ہوا رنگ رنگ سنگارا
 بھگی چولی میں بھٹکتی نس نشانی عجیب عروج میں ہے کیوں نس کوں ٹھارا

سترھویں صدی میں عبداللہ قطب شاہ وجہی اور خواصی کے ہاں بھی ہندوستانی فضا اور ہندی مزاج جاری و ساری ملتا ہے، ہوان کی شاعری کو گیت سے قریب کر دیتا ہے۔ اٹھارھویں صدی میں ہندوستانی اثرات پر فارسی اثرات غالب آگئے مگر خواتین افشاخا اور دلی کے ہاں گیت کے اثرات باقی رہے۔

انیسویں صدی عیسوی میں گیت اپنی پوری توانائی کے ساتھ امانت کے ڈراما اندر سمجھا میں نمودار ہوا۔ اندر سمجھا کی فضا ہندی دیو مالاکے زیر اثر ہے۔ اس میں رقص اور گیت دونوں موجود ہیں۔ اس میں عورت اپنے جسم کے لوج اور جذبے کی ساری بچائی گیت میں ڈھالتی دکھائی دیتی ہے اور مرد کی توجہ اپنے بدن کی طرف متوجہ کرتی ہے۔ یوں لگتا ہے، جیسے پیاسا بدن اپنی پوری پیاس کو لفظوں میں ڈھال رہا ہو۔ ان گیتوں میں درد، کسک، انتظار، طلب، چاہرت، غرض وہ سب کچھ موجود ہے جو ایک پیاسے بدن میں ہو سکتا ہے۔ اس کا ایک گیت ہے۔

مورے جو بن مال لعل جڑے

بہت کھرے اد، مہارا جا رہے

کوڈ مونگا کوڈو چنی کھت ہے پرکھن والوں پر گاج پرے

بہت کھرے اد مہارا جا رہے

چھتیاں موری گج کھس رنگ جیسے انگیا میں کوے دھرے

بہت کھرے اد مہارا جا رہے

غزل

غزل عربی زبان کا لفظ ہے۔ مگر صنف شاعری کے طور پر ایرانیوں کے

ایجاد ہے۔ غزل کے لغوی معنی ہیں:
الف: عورتوں کا ذکر، ان سے عشق کا ذکر، ان کے حسن و جمال کا تذکرہ
اور ان کی جانب جذب و شوق کا تذکرہ۔

ب: ہرن کی در و بھری حیثیت، خوشکاری کتوں کے خوف سے اس کے
حلق سے نکلتی ہے۔

غزل کا موضوع عشق و عاشقی اور سوز و گداز ہے۔ محققین کا اتفاق
ہے کہ غزل کی ابتداء قصیدے کی تشبیب سے ہوئی۔ ایرانیوں نے تشبیب
کو قصیدے سے علیحدہ کر کے اسے ایک صنف سخن کا درجہ دے دیا۔
غزل کی ہیئت کے لئے ان چیزوں کو لازمی قرار دیا گیا ہے:
۱۔ غزل کے پہلے شعر کو مطلع کہتے ہیں۔ اس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ
ہوتے ہیں۔

۲۔ مطلع کے سوا ہر شعر کے دو مصرعے میں قافیہ ضروری ہے۔

۳۔ مطلع ایک سے زیادہ بھی ہو سکتے ہیں۔

۴۔ غزلوں میں اکثر اوقات ردیف کا بھی اہتمام کیا جاتا ہے، لیکن یہ
غزل کے لئے ضروری نہیں۔

۵۔ غزل کے آخری شعر میں شاعر اپنا تخلص استعمال کرتا ہے، اسے
مقطع کہتے ہیں۔

۶۔ اس کے کم از کم اشعار کی تعداد پانچ ہے۔ زیادہ سے زیادہ اشعار
کے لئے کوئی قید نہیں۔ تاہم گیارہ اشعار تک غزل کا طول مناسب سمجھا جاتا ہے

غزل کے اشعار میں منطقی تسلسل نہیں ہوتا۔ تاہم غزل وحدت تاثر کی حامل ہوتی ہے منطقی تسلسل سے بے نیازی کے سبب بعض مغرب زدہ نقادوں نے اسے ریزہ خیالی کہہ کر رد کر دیا ہے، جبکہ کلیم الدین احمد نے غزل کو وحشی صنف سخن کہا ہے۔ اور اسے ریزہ خیالی کے سبب مردود قرار دیا ہے۔

کلیم الدین احمد کے برعکس ایک مغربی نقاد نے غزل میں تسلسل تلاش کیا ہے ششم احمد لکھتے ہیں:

”کیلی فورنیا یونیورسٹی برکلی کے بروس پیرے (BRUCE PRAY) نے غزل میں ربط اور تسلسل کی تلاش میں تحقیقات کی ہیں اور ان میں ایک جدید نقاد بار بار سمتھ (BARBER SMITH) کی کتاب (POETIC CLOSURE) میں بیان کردہ اصول سے مدد لی ہے۔ بروس پیرے کا کہنا ہے کہ غزل میں بھی اسی طرح کا ربط اور اختتامی اثر تلاش کرنا ممکن ہے جو مغربی نظم کا خاصہ ہے۔ انہوں نے میر کی بعض غزلوں کا تجزیہ کر کے دکھایا ہے کہ شروع کے اشعار کس طرح آخر کے اشعار کی طرف اشارہ کرتے معلوم ہوتے ہیں۔“

(اصناف سخن اور بشری بیٹیں : صفحہ ۶۱)

یہ دونوں باتیں انتہا پسندی کی منظر ہیں۔ دراصل غزل کی اکائی شعر ہوتا ہے غزل کے اشعار میں منطقی تسلسل نہیں ملتا۔ تاہم اس کے اشعار میں ایک موڈ یا وحدت تاثر ضرور پایا جاتا ہے۔

غزل بنیادی طور پر غزلوں میں ہے یہ عالم ظاہر کہ بھی باطن کی نگاہ سے دیکھتی ہے غزل میں مرکز نگاہ شاعر کا اپنا باطن ہوتا ہے۔ یہی باطن کائنات کے مشابہ ہے کا حوالہ دیتا ہے، اس لئے غزل میں فطرت شاعر کے لئے مرکز نگاہ نہیں ہے۔

باطن کی دنیا کے تجربے مبہم اور پیچیدہ ہوتے ہیں، اس لئے شاعر ان کا تجربہ اور تحلیل نہیں کرتا۔ انہیں ٹکڑے ٹکڑے نہیں کرتا بلکہ کل کا کل یکجا پیش کرتا ہے۔ گو یا غزل کا مزاج تجرہ یا قی نہیں تو کیسی ہے۔ تجربہ جب کل کی صورت میں سامنے آتا ہے، تو اس میں ابہام ہوتا ہے۔ اس میں تشریح و تفصیل نہیں، اجمال و ابہام ملتا،

اسی لئے غزل کے شعر میں بیک وقت حقیقت اور عجاز کے پہلو پائے جاتے ہیں۔
 اسی لئے غزل کے محبوب کی جنس بھی واضح نہیں ہوتی۔ اس کا جنس ابہام میں ہے اس
 میں شریح و تفصیل نہیں، اجمال و ابہام ملتا ہے۔

شاعر باطن کی نگاہ سے دیکھتا ہے، اس لئے ہر شے کو رنگین بنا دیتا
 ہے۔ غزل کے اس پہلو کی وضاحت جگر کے اس شعر سے ہوتی ہے د

ہستی جسے کہتے ہیں اک سادہ حقیقت ہے
 رنگین نگاہوں نے رنگین بنا ڈالی ✓

غزل کے باطنی صنف سخن ہونے کا یہ مطلب بھی نہیں کہ یہ صرف
 سوز و دروں کے بیان تک محدود ہے بلکہ اس میں داخلی کیفیات کے ساتھ
 ساتھ تمدنی حوالے بھی ملتے ہیں۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں لکھتے ہیں:

”یہ صنف سخن اپنی اصلی حیثیت کو برقرار رکھتے ہوئے مختلف

حالات سے مطابقت کی صلاحیت رکھتی ہے، جو اس کے جاندار

ہونے کی دلیل ہے۔ ہر غزل گو شاعر کے کلام میں ہمیں ایک قسم کی

مخصوص فضا ملتی ہے، جو اس شاعر کی داخلی کیفیات اور ان تمدنی

احوال کا نتیجہ ہوتی ہے، جن میں اس نے نشوونما پائی ہے“

(اردو غزل: صفحہ ۵)

غزل کا شاعر اپنے مخاطب تک پہنچنے کے لئے سیدھا اور مختصر راستہ

نہیں کرتا جو گیت کا خاصا ہے، بلکہ تشبیہ اور استعارے کا پیچدار اور خمدار

راستہ اختیار کرتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اگر غزل کا شاعر اساتذہ صفات

کے استعمال سے کسی شے کی خصوصیات واضح کرے، تو اس کا خیال ٹکڑے ٹکڑے

ہو جائے گا۔ اس لئے وہ کل کو کل کے طور پر پیش کرنے کے لئے تشبیہ اور

استعارے کا سہارا لیتا ہے۔ غزل میں تشبیہ، استعارہ اور علامات و

رموز سے پیچیدہ اور مبہم تجربے کو صحیح و سالم حالت میں پیش کیا جاتا ہے۔

یہ علامات اور رموز ہماری تہذیبی زندگی سے جنم لیتی ہیں۔ ان علامتوں کے بارے میں انتہا رحین سمجھتے ہیں۔
 ”ہماری علامتیں کچھ براہ راست ہمارے مذہبی تجربے سے ماخوذ ہیں۔ اور کچھ ان تہذیبی روایتوں سے جن کی گہری تہ میں یہ مذہبی تجربہ پانی کی رو کی طرح جاری ہے۔“

(علامتوں کا زوال، صفحہ ۵۴)

غزل کی یہ علامتیں ہر دور میں ایک نئی معنویت اختیار کر لیتی ہیں۔ علامتوں کی تخلیق کا عمل ہمیشہ سے جاری ہے اور ہمیشہ جاری رہے گا۔ علامات و رموز کی نئی توجہ نہ بنے جذباتی اور خیالی حقائق کی باز آفرینی کرتی ہے اور نئے تجربات سے آگاہی کا ذریعہ بنتی ہے۔

غزل کے معترض غزل پر ایک اعتراض یہ کرتے ہیں کہ اس میں شخصی جذبات نہیں ملتے یہ درست ہے کہ اوسط درجے کا شاعر انفرادی جذبات اور افکار نہیں پیش کر سکتا۔ لیکن اعلیٰ درجے کا شاعر غزل کے علامت و رموز کو نئی معنویت عطا کر دیتا ہے۔ ان کو مفہوم کا نیا تناظر مہیا کرتا ہے اور غزل میں نئی علامتوں کے اضافے سے شخصی افکار اور احساسات کی ترجمانی کا کام لیتا ہے۔

اردو شاعری میں غزل ایرانی تہذیب کے حوالے سے آئی۔ اردو کی ابتدائی دور کی شاعری کا وطن دکن تھا۔ دکنی شاعری نے ہندی تہذیب کی آغوش میں جنم لیا، اس لئے دکنی دور کا شاعر غزل کا پروجہ راستہ اختیار کرنے کی بجائے بیدھار راستہ اختیار کرتا تھا۔ اس لئے دکن میں غزنوی اور مرثیہ کو عروج حاصل ہوا مگر غزل ترقی نہ کر سکی۔ دکنی دور کی غزل اپنے مزاج کے اعتبار سے گیت سے مشابہ ہے۔ اس لئے اسے صحیح معنوں میں غزل نہیں کہا جاسکتا۔ دکن کے جس شاعر نے صحیح معنوں میں غزل کو دلی دینی تھا۔

دکن میں غزل کی ابتدا ہوئی مگر غزل کے بہت کم امکانات واضح ہو سکے۔ یہ غزل اپنے مزاج اور روح کے اعتبار سے گیت کے امکانات کی حامل ہے جبکہ

ہیئت کے اعتبار سے غزل ہے۔ اس کا قالب ایرانی ہے مگر روح ہندوستانی ہے۔ دکنی شعراء نے ایرانی غزل کی تشبیہات استعارات اور تعلیمات متعارف کرائیں مگر ان میں اپنے تجربات کو شامل نہ کر سکے، اس لئے یہ کچھ اکھڑی اکھڑی دکھائی دیتی ہیں اور دو کا پہلا غزل کو کون تھا۔ اس سلسلے میں محققین نے مختلف ادوار پیش کی ہیں صفیہ بلگرامی نے سعدی و گنگا کو پہلا غزل گو شاعر کہا ہے اور سندت کیمانی نے یحضر بھان برہمن کو پہلا غزل گو کہا ہے لیکن غزل کی باقاعدہ روایت کا آغاز بیجا پور دکن میں عادل شاہی دور میں ہوا۔ اس دور کی غزل صرف عورتوں سے باتیں کرنے تک ہی محدود تھی۔ غزل کے ابتدائی نقش و نگار باقاعدہ روایت کی صورت میں حسن شونی کے ہاں ابھرے۔ بیجا پور کے غزل گو شعراء میں (شاہی) (نہری) اور ہاشمی قابل ذکر ہیں۔ اس دور کی غزل میں عشق صرف جسمی پہلو تک محدود ہے ان کے ہاں جسمانی لذت اور جسمی عشق ملتا ہے۔ جسم سے فریت کا یہ رویہ اس دور کے ان تقاضوں کا خاصہ ہے جنہوں نے مثنوی کو رواج دیا۔ مثنوی کی یہی روایت غزل میں بھی در آئی۔ ہاشمی کے ہاں عورت کی طرف سے عورت کے جذبات کی ترجمانی ملتی ہے بعض نقادوں نے اسے یہ سختی کا نمونہ قرار دیا ہے۔ لیکن یہ بات درست نہیں یہ دراصل اس دور کے اس ہندو مزاج کا اثر تھا۔ جس نے گیت کو رواج دیا۔ اس دور کے شعراء کے ہاں گیت اور مثنوی کی خصوصیات کی حامل غزل ملتی ہے۔

حسن شونی کی ۳۱ غزلیں ملتی ہیں، اس کی غزل میں عورتوں سے باتیں ہیں اور عشق کا اظہار ہے۔ شونی فارسی غزل سے متاثر ہے اور اس کا اعتراف یوں کرتا ہے:

جب عاشقاں کی صف میں شوقی غزل پڑے تو
کوئی خسروی، ہلالی، کوئی انوری کہتے ہیں

شوقی کی غزل میں زبان خام ہونے کے باوجود شیریں ہے۔ اس کے ہاں سوز و ساز ہے۔ شونی کے ہاں دکنی شاعری کی جسمانی سطح بھی موجود ہے اور فارسی شاعری کی علامات بھی ہیں۔ اس لئے اس کا عشق مجازی ہے۔ وہ

ہر عشق کا مانتے والا ہے اور کفر و ایماں میں سے کفر کا انتخاب کرتا ہے۔ اسی کے اشعار میں دکنی روایت کی جھلک ملتی ہے اور فارسی روایت کا پر تو بھی مثلاً:

نین سو بھول نرگس کے کلی ناسکھ سو چھپی کی
گلا لاں موز گلشن میں سر بجن کوئی بُجائی میں
مجھے زاہد لکر کہتے جتے اس شہر کے عالم
وے مجھ میں نہیں سمجھے کہ نکلتا کا فزی کا ہے

پہلا شعر دکنی روایت کا ترجمان ہے اور دوسرا فارسی روایت کا نصرتی کے عروج کے زمانے میں عادل شاہی خاندان کے آٹھویں بادشاہ علی عادل شاہ (1638-1672) نے شعور کی آنکھ کھولی۔ اس کی کل بیس غزلیں ملتی ہیں۔ اس کے ہاں فارسیت کا رنگ مدہم ہے اور سیجا پور کا رنگ گہرا ہے۔ وہ ابرو کو کمان اور یک کو تیر کہہ کر فارسی شاعری کا اتباع کرتا ہے مگر اس کے ہاں جس لامصہ کا بھر پور استعمال بھی ملتا ہے، جو دکنی شاعری کی روایت کا بڑا حصہ ہے۔

ابر و کماناں کھینچ کر مار سے یک کے تیر سول

زخم ہوا دل کا ہرن لا گیا نشانِ تنجہات کا

شاہی نے لاشعوری اور شعوری طور پر شوقی کا اتباع کیا ہے۔ اس نے شوقی کی بحر دلیف اور قافیے میں بعض غزلیں لکھ کر شوقی کی روایت کو آگے بڑھانے کی کوشش کی ہے۔ شوقی کی بحر اور قافیے میں شاہی کا ایک شعر ہے:

مج نین کے نگر میں لائن وطن کے ٹپے چوب

تب ابجن کے لوگاں غلوت اسے کہتے ہیں

الغرض فارسی علامات اور دموز کے باوجود دکنی شاعری کی پیکر تراشی اور سراپانگاری کی جھلک شاہی کے ہاں عام دکھائی دیتی ہے۔

(3) محمد نصرت نصرتی شاہی کا ایک معاصر شاعر تھا۔ اس کا موضوع بھی عورت اور عشق مجازی ہے۔ بعض غزلوں میں عورت کی زبانی عشق کا اظہار ہے جو ہندوی روایت کے زیر اثر ہے۔ نصرتی کے ہاں لامصہ کا احساس ملتا ہے۔ اس کے بارے میں جمیل جالبی

دیکھتے ہیں:

”اس کی غزلوں میں نذیرہ بین اور عورت کو دیکھ کر رال ٹپکنے کا احساس ہوتا ہے: (تاریخ ادب اردو، صفحہ ۳۴۷)

نصرتی شاہی کے دور کا ملک الشعراء تھا۔ دربار کا ملک الشعراء بہت کچھ بہت قریب سے دیکھتا ہے مگر چھو نہیں سکتا۔ یہی بات اس کے نذیرہ بین کا سدھ ہے: ہے نصرتی جگت میں جنم جن کا بھوکا

نعمت تجھ ایسی پائے پہ سب دل مجبور کیا

بہر حال نصرتی کے ہاں جن کو چھونے، اس سے لذت حاصل کرنے کا تذکرہ آواز والہا نہیں سے کیا گیا ہے۔ جس کے پس منظر میں نصرتی کی اپنی زندگی کا مخصوص ڈھنگ بھی ہے اور دکن کی گیت اور مثنوی کی فضا بھی۔ بہر حال نصرتی کا عشق خالص جنسی سطح کا حامل ہے:

حیات بخش لگیا بوسہ تجھ لب کا

کہ تجھ ادرتے بسر جو کوں پھر کے دل لیا

تیرے اوتار پھل پر دھرت دھریا تو لڑ لیسوں تا

منجے اتنا بھی حاصل کیا نہ ہوتا تجھ جوانی کا

”نار پھل“ کی ترکیب خالص ہندی روایت کے زیر اثر تراشی گئی ہے۔

شاہی کے دور کا ایک اور شاعر میراں میاں خاں ہاشمی بھی تھا۔ ہاشمی کے

ہاں بھی شاہی اور نصرتی کی طرح عشق کی مجازی سطح ملتی ہے۔ عیش و عشرت بلکہ لہو سی

کا انداز نمایاں ہے۔ مگر بعض باتوں میں شاہی انفرادیت رکھتا ہے۔ مثلاً شاہی کے

ہاں غزلوں میں بھی مثنوی کی طوالت ملتی ہے۔ اس کی غزلیں غزل کے حقیقی مزاج سے

بعید اور مثنوی کے مزاج سے قریب نہیں۔

دوسری بات یہ کہ ہاشمی کے ہاں گیت کے اثرات بھی نمایاں ہیں۔ وہ ہندی

گیتوں کی طرح عورت کی زبان سے اظہار عشق کرتا ہے اور عورت کے جذبات کی

ترجانی کرتا ہے۔

ہاشمی کے ہاں عشق خالص زمینی ہونے کے ساتھ ساتھ خالص مقامی سطح پر

بھی رکھتا ہے۔ اس کے ہاں ماحول سامان آرائش اور انداز تفریح میں دکنی معاشرت جھلکتی نظر آتی ہے :

جہاں میٹھی، وہاں گاتی، ڈاسکتی نہیں مرداں مول
پڑا ہے ناؤں دو جگ میں چنچل کا ون ملا لی کا
نہ بٹیرے اور صنی سر پر جہم شہوار پہرہ و پر
ٹکیا سو میں تو دیکھی نہیں ذرا داون ملا لی کا

ہاشمی کی محبوبہ بھرپور عورت ہے، جو زبردست جنسی کشش کی حامل ہے۔
بیجا پور کی ہمایہ ریاست کو لکھنؤ میں بھی بیجا پور کے ساتھ ساتھ غزل
کی روایت پروان چڑھی۔ فیروز، محمود، خیالی اور محمد قلی قطب شاہ نے بیجا پور میں
غزل کی روایت کو پروان چڑھایا۔ فیروز بیدری کا نام قطب دین قادری تھا۔
اس کی صرف چند غزلیں ملتی ہیں۔ فیروز نے شعوری طور پر فارسی شاعری کی روایت
کو اپنے لئے نمونہ بنایا۔ اس کے ہاں سراپانگاری بھی ہے۔ اور سیکرناشی بھی۔
مگر تراکیب، انداز بیان، رموز و علامت میں فارسی کا اتباع بھی ہے۔

سنگارین کا سرو ہے سو خط تراے شب پری

لکھ پھول تے نازک دے تے نو حور ہے یا استری

فیروز کے ہاں ہندوی گیت کی روایت فارسی غزل کی روایت ہے ہم آہنگ

ہو رہی ہے۔

محمود کے ہاں فیروز ہی کا انداز ملتا ہے۔ اس کی غزلیات فیروز سے زیادہ
دستیاب ہیں۔ اس کے ہاں گیتوں کی روانی بھی ہے اور فارسی شاعری کا حسن بیان
بھی۔ اس کے ہاں فارسی رموز و علامت اور فارسی شاعری کے مضامین کا اتباع
بھی ملتا ہے :

جو کوئی تمارے عشق کی حالت سستی ماہر ہوا

چھوڑ یا سگل اسلام کون تجھ زلف میں کافر ہوا

دی ہوئی روشنی دل کوں مدد امداد دے سوں

چراغ بے بہار روشن کئے پانی سستی بیارال

ملا خالی بھی فیروز اور محمود کا معاشر تھا۔ اس کی صرف ایک غزل دستیاب ہے۔ اس غزل میں محمود اور فیروز کا ہی رنگ سخن بھٹکتا دکھائی دیتا ہے۔ اس غزل کے دو شعر ہیں۔

سنسار کے چقارے لکھنے میں ہیں سارے

مکھ دیکھ سد بسارے گم ہو رہے اپن میں

تجھ کیس گھونگر والے بادل پٹیاں ہیں کالے

تس مانگ کے اجالے سجیاں اٹھیاں لگن میں

⑤ جس ماحول میں محمود فیروز اور ملا خالی کی شاعری گو بنج رہی تھی، اس ماحول میں محمد قلی قطب شاہ (۱۵۶۵-۱۶۱۱) نے آنکھ کھولی۔ قلی قطب شاہ کی

شاعری کا پیکر فارسی شاعری کے تابع ہے۔ جب کہ روح ہندی روایت کی ہے

قطب شاہ کی غزلیات کا موضوع صرف اور صرف عشق ہے۔ قلی قطب شاہ کے ہاں

بے ساختہ پن ملتا ہے، لیکن فنی پختگی نہیں۔ اس کی شاعری میں گیت کا انداز نمایاں

ہے۔ براہ راست مخاطب اور جذبے کا بے ساختہ اظہار گیت ہی کے دیر اثر پایا جاتا

ہے۔ قلی قطب شاہ کا ایک شعر بہت ہی مشہور ہے :

پیاباج پیال پیاجاٹے نا پیاباج ایک پل جیا جاٹے نا

قطب شاہی درباروں میں شیخ احمد اور ملا وجہی نے بھی غزلیں لکھیں

اول الذکر کی شہرت اگرچہ مشنوی نگاروں کی قیثیت سے اور مؤخر الذکر کی مشنوی نگار

کے علاوہ نثری قلم سب اس کی وجہ سے ہوئی تاہم دونوں نے غزلیں لکھیں۔ ذیل کے

اشعار سے ان کے مزاج اور انداز کا علم ہو سکتا ہے۔

گھنگھٹ جب زرزری مکھ پرتے ہوئے دور کر نکلے

مقابل ہوئے نہ ہرگز اگر سور سحر نکلے (شیخ احمد)

⑥ محمد قلی قطب شاہ کے نواسے عبداللہ قطب شاہ (۱۶۳۵-۱۶۷۲) نے بھی غزلیں لکھیں۔ اس کا انداز بیان بھی اپنے نانا سے قریب تم ہے۔ وہی عشق

کا موضوع وہی عشق بازی وہی گیت کا لہجہ، وہی انداز کی روانی اور وہی لہجے کا بے ساختہ پن

اس کے اشعار ہیں۔

⑥

غزل کی روایت پختہ تر ہو کر ولی کے ہاں پہنچی۔ ولی دکنی سلطنتوں کے زوال کے دور میں پیدا ہوا۔ اورنگ زیب کے حملوں نے بیجا پور اور گولکنڈہ کی آزادی حقیقت ختم کر کے انہیں مغل سلطنت کا حصہ بنا دیا۔ ولی گجرات کا رہنے والا تھا۔ آزادہ رہی اور آوارہ خروانی اس کے مزاج کا حصہ تھی۔ اورنگ زیب نے سپاہی لحاظ سے دکن فتح کیا اور ولی نے ادبی حوالے سے شمالی ہند کو زیر نگین بنالیا۔

ولی کے ہاں غزل کی روایت تو انا صورت میں سامنے آتی ہے۔ اس نے فارسی غزل اور دکنی غزل دونوں سے بھرپور استفادہ کیا۔ اس لئے اس کے ہاں دکنی غزل کی سراپا نگاری اور پیکر تراشی وجود میں آئی نیز جمال پرستی کی وہ سطح سامنے آئی، جس میں عشق کی محاذی اور حقیقی دونوں سطحیں بھر آئیں۔

ولی کے بے شمار محبوب تھے مگر اس کی جمال پرستی میں براہروی نہیں ایک قرینہ ہے، ایک سلیقہ ہے، جو فارسی روایات کا عطا کردہ ہے۔ اس نے فارسی شاعری سے بات کو استعارہ اور کنایہ کے حوالے سے کہنے کا سلیقہ سیکھا اور ہندی شاعری سے لہجے کی مٹھاس متعارف لی۔

⑦ ولی کے ہاں ہندوی روایت کی حامل غزل کے دو شعر ہیں:

سکھنم کھستہ کھو نو نقاب آہستہ آہستہ
کہ جوں گل سوں نکتا ہے گلاب آہستہ آہستہ
ہزاراں لاکھ خواباں میں سجن میرا چلے یوں کہ
تاروں میں چلے جیوں ماہناب آہستہ آہستہ
اب اس کے ساتھ ساتھ فارسی اثرات کا اندازہ کرنے کے لئے ایک اور

غزل کے دو شعر:

اس کو حاصل جگ میں ہو کیونکہ فراغ زندگی
گروش افلاک ہے جس کو ایام زندگی

بے عزت و ذلیل سیر گلشن ہے گلِ داغِ الم
جنتِ احباب ہے معنی میں باغِ زندگی

③ دلی کی شاعری کا ایک اہم واقعہ اس کی شاہ سعد اللہ گلشن سے ملاقات کو قرار دیا جاتا ہے۔ شاہ سعد اللہ گلشن نے دلی سے کہا تھا کہ فارسی کے تمام مضامین بیکار پڑے ہیں، انہیں کام میں لاؤ۔ دلی نے نہ صرف شاہ سعد اللہ گلشن کے کہنے پر بلکہ اپنے مزاج کی آوارہ خرامی اور نجد و پسندی کے سبب فارسی و گلشن اور فارسی شاعری کے مضامین کو اردو میں متعارف کرایا۔

دلی فکری طور پر آزاد خیال آدمی تھا، اس لئے وہ کسی ایک شے کا پابند نہیں رہ سکتا تھا جس طرح نئے نئے مقامات کی سیر اس کے مزاج کا حصہ تھی، ویسے ہی شاعری میں نئے نئے تجربات بھی اس کے مزاج کا خاصہ تھے۔ اس کے ہاں ہندوی اور دکنی شاعری کے برعکس باصرہ کا استعمال زیادہ ہوتا ہے۔
④ دلی نے گیت کا براہ راست اور مختصر راستہ اختیار کرنے کی بجائے تشبیہ اور استعارے کا راستہ اختیار کیا، جو فارسی شاعری کی بنیادی خصوصیت ہے۔ دلی نے فارسی شاعری کی روایات و تلمیحات اور حکایات کو استعمال کیا۔ دلی نے بہت سے محاوروں کا اردو ترجمہ کیا اور اپنی شاعری میں استعمال کیا، جیسے دامنِ گرفت کا ترجمہ دامنِ پکڑنا یا جفا کشیدن کا ترجمہ جفا کھینچنا ان کے ہاں استعمال ہوا ہے۔

اس کے ساتھ ساتھ دلی کے ہاں ہندوی روایت بھی موجود ہے۔ ایرانی شاعری کی آوارہ خرامی کے ساتھ ساتھ ہندی شاعری کی سکون پذیری بھی ملتی ہے۔ ایرانی روایات و تلمیحات کے ساتھ ساتھ ہندوستانی، دیومالائی اور اساطیری کردار بھی ملتے ہیں نیز ہندوستانی فضا کے عکاس محضوں الفاظ جیسے موہن، پیما، اور چنڈن وغیرہ۔

بھگتی تحریک کے زیر اثر محبت اور نفی ذات، کی لہر بھی دلی کی شاعری میں ہر جگہ زیر سطح رواں دواں ملتی ہے۔
⑤ دلی نے مثنوی نہیں لکھی مگر اس کے ہاں مثنوی کی پیکر تراشی عام ہے۔ اس کی مثال ملاحظہ ہو:

وہ نازیں ادا میں اعجاز ہے سراپا خوبی میں گلِ نساں سوں متاز ہے سراپا
گل ہوئے غرق آبِ شبنم میں دیکھ اس صاحبِ چار کی ادا
دلی کے ہاں حسن کا ایک بھر پور تصور ملتا ہے۔ وہ جمالِ یار کی مدح خوانی کے
ساتھ گلِ دگلزار کے حسن کا تذکرہ بھی پھیڑتا ہے۔ وہ محبوب کو سیر گل کی دعوت بھی
دیتا ہے۔

لے گل غدار غنچہ دہن ملکِ چین میں آ گل سر پہ رکھ کے خضعِ غنمِ انجمن میں آ
دلی کا محبوب شعراء کے عام محبوب کی طرح جفا پیشہ نہیں۔ وہ مہربان، آشناء،
اور دفا پرست معلوم ہوتا ہے۔ اس کے ہاں محبوب صرف خوبصورت صفات کا حامل ہے
ستم پیشہ اور ظالم نہیں :

دلی اس راز کاں چمکا گیا کہوں خوبی

یہ گھر میں یوں آدے ہے جوں سینے میں راز آدے

حسن کے ساتھ ساتھ اس کے ہاں عشق کا بھی بھر پور ادھوت مذاحسا ملتا ہے
وہ عشق کا ایک خوبصورت تصور رکھتے ہیں ان کا یہ تصور فلسفیانہ تو نہیں مگر اس عشق میں ایک
رفت اور بلندی کا احساس ہوتا ہے

دل میں جب عشق نے تاثیر کیا فرد باطل خطِ تدبیر کیا

نہ ڈھونڈ دھریں فرہاد و محنوں کا ٹھکانا تم

کہ ہے عشاق کا مسکن کبھی صحرائیں پر بت

ان نے پایا ہے منزل مقصود عشق جن کا ہے ہادی و رہبر

دلی کے ہاں تصوف کی جھلک بھی نمایاں ہے۔ اس کا عشق مجازی اور حقیقی دونوں

سطحیں رکھتا ہے۔ وہ عرفانِ حیات ہی نہیں معرفتِ حق بھی رکھتا ہے و

عارفان پر ہمیشہ روشن ہے کہ من عاشقی عجب من ہے

کیوں نہ ہر ذرہ قص میں آئے جلوہ گر آفتابِ سہما ہے

دلی کے ہاں حسن و عشق کے علاوہ زندگی کے حقائق کا شعور بھی نمایاں ہے:

منظلی بے کسی کی فوجاں نے شہر دل کوں کیا ہے ویراں آج

دلی کوئی قائم چاند پوری کی روایت کے مطابق سن ۱۷۰۰ء میں مٹی آیا۔ دلی کی

آند سے قبل دہلی میں اردو شاعری کا آغاز ہو چکا تھا۔ میر جعفر زٹلی کی ہزل گوئی اور
لبقوں دوسرے شعراء کی سنجیدہ شاعری نے اردو کے لئے زمیں ہموار کر دی تھی۔
دلی کی آمد نے اردو کا چرچا عام کیا اور بہت سے فارسی گو شعراء بھی اردو میں
شعر کہنے لگے۔ ان شعراء میں عبدالقادر بدایونی، موسوی خاں، قمر اور قزلباش خاں اور

جیسے بلند پایہ شاعر تھے، لیکن ان سب سے زیادہ بڑا کام **سراج الدین علی خاں آرزو**
نے کیا۔ انہوں نے اردو زبان کو نکھارا اور سنوارا۔ انہوں نے اردو میں شاعری
کے علاوہ شاگردوں کا ایک گروہ تیار کیا۔ جنہوں نے اردو میں شاعری کی اور اردو
شاعری کو ارتقا و نصیب ہوا۔ آرزو نے نوادرا لالفاظ کے نام سے اردو لغات
بھی لکھی۔ دلی خود ۱۷۰۰ء میں دہلی آیا، لیکن اس کا دیوان ۲۰ سال بعد محمد شاہ
کے عہد میں دہلی پہنچا۔ یہ دور انتشار کا دور تھا۔ عمل کی بجائے تخیل کی رفتار تیز تر تھی
سپاہیوں نے کمر سے تلوار کھول دی تھی اور قلم تھام کر شاعری شروع کر دی تھی۔ فارسی
کی اہمیت رفتہ رفتہ کم ہو رہی تھی کیونکہ فارسی کے مرثیہ لال قلعہ میں رہتے دابے
بادشاہ کی اپنی حیثیت ہی کیا رہ گئی تھی۔ ایسے میں شاعری کا قاری یا سامع بادشاہ
نہیں عوام تھے عوام کی زبان اردو تھی اس لئے شاعروں نے اردو میں شعر کہنا
مناسب سمجھا۔ دلی کے دیوان نے اس روش کو تقویت دی مگر اس دور کی سیاسی
صورت حال کے نتیجے میں ایہام گوئی کی تحریک پیدا ہوئی۔ یہ تحریک محمد شاہ کے
دور کی ابتدا میں پیدا ہو کر صرف ۳۵ سال بعد اپنے انجام کو پہنچ گئی۔ اور اس کا
رد عمل شروع ہوا۔

اس ایہام گوئی کا شاعری کی سطح پر مثبت فائدہ نہ سہی، لسانی سطح پر ضرر
فائدہ ہوا۔ لفظ کی تمام جہات واضح ہونے لگیں اور لفظ کے اندر معانی کی ساری
تہیں بے نقاب ہو گئیں۔ اس تحریک کے پس منظر میں اس دور کی سیاسی صورت حال
کے ساتھ ساتھ شاعری کی ہندوی روایت بھی ہے خصوصاً دہلی کے اس پاس ہونے
والی بڑجھا شاکی شاعری کا اثر بھی ہے۔

ایہام گو شعراء میں سے آبرو، شاکر، ناجی، ہضمون، یک رنگ، حاتم، سجاد،
فائز، شاہ حاتم، داؤد، سراج عاجز اور عزت کا تذکرہ ملتا ہے۔

1684

(۸) شاہ سادک آرمو ۱۶۸۴ء کے قریب گویا میں پیدا ہوئے۔ یہ آرزو کے شاعر تھے۔ جوانی میں دہلی آ گئے تھے۔ اور شاہی ملازمت سے منسلک رہے۔ ایک سنگھ ضلع ہو گئی تھی۔ ان کے ہاں صفت ایہام کا خاصا التزام ہے، لیکن اس کے باوجود جذبات کا پر قلموں اظہار بھی ملتا ہے اس دور کی معاشرت کا عام رنگ یعنی عشق کی جسمانی خواہ کی شاعری ان کا خصوصی موضوع ہے۔

بوسہ لبوں کا دینے کہا، کہہ کے پھر گیا۔

پیالا بھرا شراب کا افسوس گر گیا

✓ نہ چھوڑے گا پیارے جی کسی کا

تمہارا ہنس کے یہ کہنا اچھی

ان کے ہاں عربی فارسی کے الفاظ کے ساتھ ہندی یا راج بھاشا کے سبک شیریں الفاظ بھی عام ملتے ہیں۔

(۹) میر محمد شاکر ناجی دہلی کے تھے اور سیاحی پیشہ تھے۔ ظریف طبع شخص تھے۔ ایک امیر کے مصاحب تھے۔ ان کے ہاں ایہام کوئی کا خصوصی اہتمام ہونے کے باوجود بعض اچھے شعر بھی مل جاتے ہیں۔

قوس قزح سے چرچا کرنا تھا تجھ بھواں کا

شاید کہ سر پھرا ہے اب پھر کر آسمان کا

قراں کی سیر باغ یہ جھوٹی قسم نہ کی

سید پارہ کیوں ہے غمخیز اگر تو بسنا نہ تھا

ان کی شاعری کے بارے میں جیل جالبی لکھتے ہیں،

”موضوع کے اعتبار سے ناجی کی شاعری ایک پیشہ و عشق بازی کی شاعری ہے اس عشق بازی کے دو مرکز ہیں۔ ایک طوائف اور دوسرا لڑکا کا طوائف کم اور لڑکا زیادہ۔“

(تاریخ اردو ادب، صفحہ ۲۴۸)

(۱۰) شیخ شرف الدین مضمون بھی ایہام گو شاعر تھے، آرزو کے شاعر تھے۔ ان کا دیوان نایاب ہے۔ مختلف تذکروں میں متفرق اشعار ملتے ہیں۔ جن میں صفت ایہام

اکثر پائی جاتی ہے :

معنوں شکر کہ ترا نام سن رقیب غصے سے بھوت ہو گیا لیکن حال ہے
ترا مکھ ہے سرچشمہ آفتاب نہ لافے ترے حسن کی ماہ تاب
ان کے ایک معاصر مکھ صفی خاں یک رنگ بھی تھے۔ یہ صاحب دیوان
شاعر تھے۔ ان کے ہاں ایہام کا خاصا اہتمام کیا گیا ہے۔

نہ کہو یہ کہ یار جاتا ہے ہمارا اصرار قرار جاتا ہے
محت کا عجیب بیکرنگ ہے رنگ کبھو عاشق کبھو معشوق میں ہم
ایہام گو شعراء میں شاہ حاتم دوسری حیثیت کے حامل ہیں۔ انہوں نے ایہام
گوئی کے دور میں بھی شاعری کی۔ اور ایہام کا اہتمام کیا، جب اس کا رواج ختم ہوا
تو صاف اور ٹھکانی زبان میں شاعری کی۔

انہوں نے ۳۲-۱۷۳۱ء میں دیوان قدیم مرتب کیا۔ بعد میں تحریک منطہری
کے زیر اثر ایہام گوئی ترک کر کے صاف گوئی اختیار کی۔ اور اپنے دیوان قدیم کو رد کر کے
۵۲-۱۷۵۵ء میں دیوان زادہ مرتب کیا۔ دونوں دیوانوں میں اس قدر اختلاف پایا
جاتا ہے کہ ایک عرصہ تک یہ غلط فہمی رہی کہ دونوں کے مرتب دو مختلف اشخاص تھے۔
حاتم نے دیوان قدیم کی بعض چیزوں کو اصلاح کے بعد دیوان زادہ میں شامل کر لیا۔ اس
طرح دیوان قدیم سے تعلق قطع کر لیا۔

حاتم کے ہاں اس دور کی عام روش کے مطابق عیش و طرب اور لذت اندوزی
کا رجحان پایا جاتا ہے۔

حاتم کے دور آخر میں میر دوسودا کی شاعری کا چرچا ہوا۔ میر دوسودا کے عروج کو
دیکھ کر حاتم کو احساس ہوا کہ وہ زمانے سے پیچھے رہ گئے ہیں۔ اس دور میں حاتم نے
میر دوسودا کا اعتراف بھی کیا اور ان کی زمینوں میں غزلیں بھی کہیں۔ حاتم کے اشعار ذیل
میں ان کے تینوں ادوار کی جھلک دکھائی دیتی ہے :

دور اول :

دل دیکھتے ہی اس کو گرفتار ہو گیا

رسوائے شہر و کوچہ و بازار ہو گیا

دور رد عمل :

خواب میں تھے جب تک تھا دل ہیں دنیا کا خیال
کھل گئی تب آنکھ تو دیکھا تو رب افسانہ تھا
میر و سودا کا دور :

معشوق تو بے وفا ہیں پر عمر

ان سے بھی زیادہ بے وفا ہے

ان تینوں ادوار میں حاتم کے ہاں اپنے زمانے اور دور کی خصوصیات عام
ملتی ہیں۔ وہ زمانے کے مزاج کو سمجھتے تھے اور دور کے تقاضوں سے باخبر رہتے
تھے۔ اس لئے وہ کبھی بھی زمانے کی رو سے منقطع نہ ہوئے۔ اگرچہ ان کی شاعری کا دور طویل
ہے اور تین مختلف ادوار پر محیط ہے۔

رد عمل کی جس تحریک نے ایہام گوئی کی بجائے صاف گوئی کو رواج دیا۔ اس
تحریک کو تحریک منظر ہی کہا جاتا ہے۔ اس کے بانی میرزا جان جاناں منظر تھے۔ آپ متہور
صوفی بزرگ تھے اس لئے مرجع خلافت تھے۔ آپ بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے۔
منظر دہلی میں ولی کی آمد کے سال یعنی ۱۰۷۰ھ میں پیدا ہوئے اور ۱۰۸۱ھ میں
وفات پائی۔

میرزا منظر بنیادی طور پر فارسی کے شاعر تھے۔ انہوں نے فارسی دیوان ہی
یادگار چھوڑا۔ ان کے متفرق اشعار مختلف تذکروں میں ملتے ہیں۔ ان متفرق اشعار کی
تعداد ۱۲۲ ہے۔ ان اشعار میں بعض پر ایہام گوئی کا رنگ غالب ہے مگر
بیشتر اشعار میں ان کا وہ رنگ سخن مٹا ہے، جس نے اردو شاعری پر ان کا نقوش
مرتبہ کئے۔ میرزا انہی اثرات کی وجہ سے اردو شاعری کی تاریخ میں اہمیت کے حامل
ہیں۔ ان کے ہاں صفائی، شستگی، شائستگی اور فارسی آمیز لہجہ ملتا ہے۔ انہوں نے
فارسی شاعری کی روایت اور اردو زبان کا ایک مرکب تیار کیا۔
میرزا کی شاعری عشیقہ شاعری ہے، لیکن ان کا تصور عشق ایک اعلیٰ سطح کا

حاصل ہے۔ ان کے ہاں عشق حقیقی کی جھلک بھی نمایاں ہے۔ جہاں کہیں عشق مجازی کا ذکر ہے۔ اس میں لطافت اور پاکیزگی پائی جاتی ہے۔ مرزا وسیم المشرّب انسان اور اعلیٰ ترین انسانیت کا تصور رکھتے تھے۔ یہی وسیم المشرّب اور انسانیت ان کی شاعری میں موجود ہے۔ نیز ان کا تصور عشق کا سنات گیر ہے۔ یہ عشق فکری طور پر ابن عربی کے نظریہ عشق سے ماخوذ ہے منظر کی ابک خوبصورت عزل ہے۔

یہ دل کب عشق کے قابل رہا ہے کہاں ہم کو دل و دماغ رہا ہے
 نہیں آتا کسی تکیے اوپر خواب یہ سر پاؤں سے تیرے بل رہا ہے
 خدا کے واسطے اس کو نہ ٹوکو یہی اک شہر میں قابل رہا ہے
 گزر گئے دن اور دنیا سے تس پر تزاگھر اور کئی منزل رہا ہے
 غنیمت جان قابل جان منظر یہ مقتولوں میں شک بھل رہا ہے
 زبان کی پاکیزگی، انداز کی لطافت اور بیان کا خلوص منظر کی اہم خصوصیات ہیں
 منظر نے کئی شاگردوں کی تربیت کی۔ اور اپنے پاکیزہ اسلوب کے نقوش چھوڑے۔ اس طرح اردو شاعری اور عزیٰ کی روایت کو آگے بڑھایا۔

(۱۱) منظر کے ایک ہم عصر عبدالحمی تاباں تھے۔ دہلی کے رہنے والے تھے اور بہت حسین و جمیل تھے۔ تاباں نے موضوعاتی لحاظ سے فارسی شاعری کا اتباع کیا اور زبان و بیاں کے لحاظ سے سادہ سلیس اور پاکیزہ اور دود کا انتخاب کیا۔ ان کی شاعری ہر لحاظ سے زندگی کے امکانات کو حق ہے۔ بلکہ کامل و نہ کلام ہے۔

رہنا ہوں خاک و خون میں سدا لوٹا ہوا

میرے غریب دل کو الٹی یہ کیا ہوا

میں اپنے دل کو غنچہ تصویر کی طرح

یارب ابھو خوشی سے نہ دیکھا کھلا ہوا

صبح بٹ نصیحت یہ سودہ تو نہ کر

ممکن نہیں کہ چھوٹ سکے دل لگا ہوا

ہم کبھی پر اپنی نہ رو میں تو کیا کریں

دل سادہ سلیق ہائے ہمارا جدا ہوا



میرزا منظر کے ایک اور ہم عصر الغلام اللہ خاں یقین تھے۔ یہ ۱۲۵۵ھ میں پیدا ہوئے۔ انہوں نے فارسی میں فارسی روایت کو اردو میں بردان چڑھایا۔ فارسی شاعری کے مضامین، علامات، الفاظ اور ترکیب کا لفظی ترجمہ اس خوبی سے ایسا یا کہ غزل کے امکانات کا دائرہ وسیع تر کر دیا۔ فارسی کے اس اتباع نے ان کی شاعری میں مشکل پسندی پیدا نہیں کی۔ بلکہ صفائی سادگی اور سلاست ہر جگہ برقرار نظر آتی ہے۔ یقین کی شاعرانہ عظمت کی اس سے بڑی دلیل کیا ہوگی کہ ان کے دور میں ان کے سامنے کسی اور کا چراغ نہ جلا اور یقین کی شاعری کے اثرات ان کے دور کے شعراء کے ہاں عام دیکھے جاسکتے ہیں۔ میر تقی میر اور درو نے یقین سے ایک قدم آگے بڑھایا اور آج یقین کا چراغ ان کے سامنے مدھم نظر آتا ہے۔ لیکن زندہ شاعری کے امکانات ان کی غزلوں میں عام نظر آتے ہیں۔

رد واد محبت کی مت پوچھیں یقین مجھ سے
کچھ خوب نہیں سنا فسوں سے یہ افسانہ
یقین کے واقفے کی سن خبر وہ بدگماں بولا
یہ دیوانہ تو کچھ ایسا نہ تھا ہمسا رکھا کیئے

اس دور میں میر باقر حزیں، محمد فقیہہ درو مند، اشرف علی خاں فغاں اور احسن الدین خان بیان بھی اچھے شاعر تھے۔

اردو غزل کا شہری دور میر، درو اور مسودا کا دور ہے۔ میر تقی میر کے مطالعہ کے سلسلے میں دو بنیادی باتوں کی طرف فوراً توجہ منقطع ہوتی ہے۔ پہلی بات میر کا دور ہے۔ میر کا دور انتشار اور زوال کا دور تھا۔ بے یقینی اور بے اطمینانی کا دور تھا۔ درد ادا کر بگاڑا دور تھا۔ اسی لئے میر کو دلی چھوڑ کر طیغ جانا پڑا۔

دوسری بات میر کی ذاتی زندگی ہے میر کی ابتدائی زندگی والدہ امان اللہ کی زیر تربیت گندی۔ میر کو والدہ امان اللہ صوفی منش انسان تھے ان کے والد میر کو عشق اختیار کرنے کی نصیحت کرتے اور عشق کو کائنات کا اصل الاصول قرار دیتے۔

والد کی وفات کے بعد میر گھر سے بے گھر ہوئے۔ اگر سے دلی آئے عشق کیا، رسوا ہوئے۔ ٹھوکریں کھائیں۔ دلی سے لکھنؤ گئے لیکن کسی جگہ قرار نصیب نہ ہوا بلکہ عشق نے جنون

کاٹھ دیا۔ اور میر چاند میں ایک چاند پھرہ دیکھائے۔

اس سارے پس منظر نے میر کا ذہن اور مزاج تیار کیا۔ میر کی بڑی شخصیت کا اعجاز تھا کہ انہوں نے اپنے آپ کو سمیٹے رکھا۔ کوئی دوسرا ہوتا تو منتشر ہو جاتا، بکھر جاتا اور کبھی سوٹ نہ سکتا۔

میر کی زندگی کا مرکز عشق ہے۔ یہ میر کی شاعری اور زندگی کی بنیاد ہے عشق میں میر نے کئی دائرے بنائے اور ان میں وہ ربط باہم تلاش کیا جس نے مقنوع اور باہم متضاد باتوں کو ایک بنا دیا۔ میر عشق کے بارے میں کہتے ہیں:

کوہ کن کیا پہ سا ڈکھائے گا پردے میں زور آزا ہے عشق
کوہ ن مقصد کو عشق بن پہنچا آرزو عشق، مدعا ہے عشق

عشق کی تکون کے تین زاویے بنتے ہیں عشق، عاشق اور معشوق میر کے ہاں

یہ تینوں زاویے موجود ہیں۔ ہر زاویہ ہر پہلو سے اور یواری معنویت کے ساتھ موجود ہے۔

عشق کی دو سطحیں عام طور پر ذکر کی جاتی ہیں، مجازی اور حقیقی۔ ان دونوں کے

درمیان بھی تو کئی مقام آتے ہیں۔ میر کے ہاں مجازی حقیقی تک یہ سارے مقامات

مذکور ہیں۔ ان کا عشق ایک اعلیٰ تر روحانی سطح رکھتے ہوئے بھی انسانی سطح رکھتا ہے۔

اور انسانی سطح رکھتے ہوئے، ایک روحانی اور مادی سطح کا حامل بھی ہے ایک سطح

پر مدہ یوں کہتے ہیں:

جگر کاوی ناکامی دنیا ہے آخر نہیں آئے گے میر کچھ کام ہو گا
ایک اور جگہ پر مدہ یہ کہتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں:

دل اور عرش دونوں پر گویا ہے ان کی میر

کرتے ہیں باتیں میر جی کس کس مقام سے

ایسے ہی معشوق اپنے پورے حسن و جمال کے ساتھ موجود ہے محبوب کا جسم،

رخسار، قد، بال، ہونٹ، چال، آنکھ، سراپا، شوخی، شرارت، ناز و ادا، ہر شے میر

کے ہاں موجود ہے۔

ایسے ہی عاشق کی ہر کیفیت اور عشق کے جنوں میں اس کی ہر ہر حالت کا

تذکرہ میر کے ہاں عام ملتا ہے۔

کربے خودی لے گئی کہاں ہم کو دیر سے انتظار ہے اپنا
 شام سے ہی بچھا سا رہتا ہے دل ہوا ہے حیرانِ مفلس کا
 میر نے حالات کے کرب کو کچھ ایسے انداز سے برداشت کیا ہے کہ اس میں
 مایوسی کا شائبہ تک نہیں:

✓ نامرادانہ زیست کرتا تھا میر کا طور یاد ہے ہم کو
 غزل کا شاعر اپنے باطن کی آنکھ سے ہر شے کو دیکھتا ہے۔ وہ اپنے باطن میں
 جہنم آباد کرتا ہے۔ وہ گھر کی کھڑکی کھول کر پائیں باغ میں شاید نہ جھانکے، لیکن دل
 کے دریچے کھول کر باطن میں آباد باغ کی ہر غلط سیر کرتا ہے، میر کے ہاں بھی باطن کا جہنم
 آراستہ ملتا ہے۔

✓ میر کے ہاں امیجری کا خوبصورت تصور موجود ہے۔ ان کے امیجز مرکب بھرپور اور
 متحرک ملتے ہیں۔

✓ میر نے جذبے کو خوش گوار بنانے کے لئے طویل بحرؤں کا انتخاب بھی کیا ہے۔ وہ اپنی
 غزلوں میں قاری سے مخاطب بھی ہوتے ہیں۔ یہ بات انہیں ہندی گیت کے قریب لے
 آتی ہے:

✓ پائیں ہماری یاد میں گی پھر باتیں ایسی نہ سینے کا
 پڑھتے کسی کو سینے کا، تو دیر تلک سردھنیے گا

میر کی زبان غزل کے لئے سوزوں زبان ہے، ان کی زبان میں حسن، لوح اور
 شیرینی ہے۔ انہوں نے فارسی مرکبات اور جامع مسجد کی سیڑھیوں کی بول چال کو ایسے بجا
 کیا ہے کہ ان میں کہیں مغائرت دکھائی نہیں دیتی۔ ان کی زبان آج سے دو سو سال پہلے
 کی زبان ہونے کی باوجود آج کی زبان دکھائی دیتی ہے۔ سوائے حیدر الفاظ کے ان کے بہت
 کم الفاظ متروک ہوئے ہیں۔ ان کے لہجے کی مٹھاس ذیل کے اشعار سے نمایاں ہے۔

اب تو جاتے ہیں بت کہ سے سے میر

✓ بھر ملے گے اگر خدا لایا

میر کے دوسرے ہم عصر میرزا محمد رفیع مہودا تھے۔ سودا ۱۶۶۶ء کو دہلی میں پیدا
 ہوئے اور ۱۶۸۱ء میں فوت ہوئے۔ سودا میر کے ہم عصر تھے۔ میر کی ناکارب سودا نے
 محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

بھی دیکھا تھا۔ لیکن سودا کے ہاں میر کا سادھیچا پن نہیں۔ ایک بلند آہنگی پائی جاتی ہے۔ سودا کا کمال قصیدہ، ہجو اور مرثیہ میں نمایاں ہوا جب کہ میر کا غزل میں سودا کی غزل میں بھی قصیدے اور ہجو کے اثرات نمایاں ہیں۔

غزل کا شاعر دروہاں میں ہوتا ہے جب کہ قصیدے کا شاعر خارج میں ہوتا ہے۔ سودا نے غزل لکھی مگر قصیدے کا مزاج برقرار رہا۔ اس لئے ان کی غزلوں میں بھی خار ج بھی نمایاں نظر آتی ہے۔ یہی خارج بیسی لغد میں لکھنوی دبستان کا طرہ امتیاز قرار پائی۔ قصیدے میں شکوہ الفاظ، مضمون، آفرینی، انداز اور مضمون کا تنوع ملتا ہے۔ قصیدے میں شاعر فنی ہمارے کے ہمارے جو ہر کام میں لاتلبے۔ سودا کی غزل میں یہی عناصر نمایاں ہیں۔ سودا کا ایک شعر ہے :

بستی سے عدم تک نفس چنڈ کی ہے راہ

بستی سے گزرنا سفر ایسا ہے کہاں کا

یہ دنیا کی بے ثباتی کا موضوع ہے مگر انداز بیان اور طرز استدلال خالص خارجی ہے جس نے اس میں ایک انبساط کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ سودا کا ایک اور شعر ہے :

سودا کے جو بالیں پہ ہوا شور قیامت

خدا م ادب بولے ابھی آنکھ لگی ہے

یہاں قیامت کا شور ایک حقیر سی بات ہے۔ اس میں عظمت کا استحقاق سودا کے لئے مخصوص ہے۔ خدا م ادب کی موجودگی قصیدے کی جھلک دکھا رہی ہے۔ حالانکہ مفہوم یہ ہے کہ سودا ساری زندگی کرب سے گزرے اور قیامت کے لمحے کے قریب ہٹوڑا سا سکون نصیب ہوا مگر سوز و درد کا ہلکا سا پرتو بھی کہیں دکھائی نہیں دیتا۔ ایک جلال ہے، مضمون آفرینی ہے، طنطنہ ہے، رعب ہے یہی سودا کی غزل کی اقداریت ہے۔

سودا کی غزل میں ہجو کے اثرات بھی ہیں۔ جب سودا فارسی شاعری کے زیر اثر زاہد، محنت شیخ پر طنز کرتے ہیں بلکہ کبھی کبھی ہندسی معتقدات پر طنز کرتے ہیں، تو ان کی ہجو کے اثرات واضح دکھائی دیتے ہیں۔

عمائے کو آثار کے پڑھو مبنیٰ ز شیخ
سجدے سے در نہ سر کو اٹھایا نہ جائے گا
کعبے کی زیارت کو اسے شیخ میں پہنچوں گا
مستی سے مجھے بھولے جس دن رہ مینخانہ

سودا کی غزل میں تنوع ہے۔ ان کے ہاں ہر قسم کے مضامین بیان ہوئے ہیں مثلاً
نصوف کے بارے میں ان کا ایک شعر ہے :

جزو میں گل کو وہی جانے جو ہو واقف راز

قطرے میں بحر نہ سمجھے دل آگاہ غلط

سودا کی زبان میں فارسی کا اثر بہت نمایاں ہے۔ فارسی تراکیب، علامات
اور فارسی شاعری کے مضامین سودا کے ہاں عام ملتے ہیں۔

③ میر و سودا کے معاصر ہیں۔ صاحب حال صوفی تھے۔ ان کا تصوف برائے
شعر اغتنم نہ تھا۔ ان کا طرز زندگی تھا۔ در ۱۷۴۷ء کو دہلی میں پیدا ہوئے۔ اور ۱۸۵۰ء
۱۸۵۰ء کو وفات پائی۔ دنیاوی مصائب نے بڑے بڑے لوگوں کو ہلا دیا مگر وہ
ایک جگہ بیٹھے رہے اور وہیں جان دی۔

درد صوفی تھے، اس لئے ان کا موضوع حسن اور عشق ہے۔ ان کے ہاں حسن کی
تین سطحیں موجود ہیں اور عشق کی بھی تین کئی جگہ انسانی سطح رکھتا ہے، بعض جگہ ایک
ارتعاش اور روحانی سطح اور بعض جگہ دونوں سطحیں یکجا ہیں۔ اسی طرح عشق بھی بہت ہی پائیدار
سطحیں رکھتا ہے

حسن کی تینوں سطحیں درد کے اشعار ذیل میں دکھائی دیتی ہیں :

④ (حسن مجازی)

جب نظر سے بہار گزرے سے

جی پہ رنقا و بار گزرے ہے

وہ نگاہیں جو چار ہوتی ہیں

بر چھیاں ہیں کہ پار ہوتی ہیں

www.kitaboSunnat.com
مرد ہر اہل بار و پرہیزگار سے محبت کرتا ہے۔
ہم بھی ہمارے دلوں کو ہی محبت خانہ بنا لیں۔
داعیہ مجبور و مصلحت فرشتے وغیرہ

② ← حقیقی :

ہے جلوہ گاہ تیرا کیا، غیب کیا شہادت
یاں بھی شہود تیرا، واں بھی شہود تیرا
تیرا حسن جگت میں ہر جذبہ عزت ہے
تس پر بھی تشنہ کام دیدار میں تو ہم ہیں

③ ← حقیقی و مجازی :

رات غفلت میں اے سن کے شیط کے حضور
شمع کے منبر پر جو دیکھا تو کیسے غار نہ تھا
گچہ دہ خورشید رونت ہے میرے سامنے
تو بھی میسر ہیں بھر کے نظر دیکھنا
اے ہی عشق کے تینوں مدارج موجود ہیں :

④ ← عشق مجازی :

خوش خرامی ادھر بھی کیجئے گا
میں بھی جوں نقش پا ہوں چشم براہ
مسکرایا خوشی سے وہ جس طرح
باغ میں کب کھلی کھلی ایسی

⑤ ← عشق حقیقی :

دیرو حرم تو ہم چھان چکے
کہیں اس کا بھی نشان پائے گا

⑥ ← حقیقی و مجازی :

اس کی بہار حسن کا دل میں ہمارے جوش ہے
فصل بہار جس کے ہاں ایک یہ گل فروش ہے
درد کے ہاں عشق و عاشقی کے علاوہ فلسفہ و حکمت بھی ہے۔ ان کے ہاں دانش
کے گہرے نکات بڑی خوبصورتی اور خوش اسلوبی سے بیان کئے گئے ہیں۔

دل صد چاک ہے گل خنداں
شادی و غم جہاں میں لوم ہے

آیا نہ اعتدال پر ہرگز مزاج دہر

میں کچھ گرم و سرد زمانہ سمو گیا

ان کے ہاں مضامین کے تنوع کے ساتھ غزل کا خوبصورت انداز ملتا ہے۔
سوز کی ہلکی سی لہر ہر جگہ جاری و ساری ہے، جس نے ان کے اشعار کو دلربا اور دلنواز
بنادیا ہے :

حال میرا جس تس نے جب سنا ہوگا رو دیا ہوگا

درد کے ہاں فنی چٹنگی ہے اور انفرادیت بھی۔ مضمون آفرینی بھی ہے اور لسانی
رجاؤ بھی۔ ان کے ہاں اعلیٰ درجے کا تغزل ملتا ہے اور لطیف سطح کا عشق، یہ سب
کچھ فنی سلیقے اور گہرے شعور کے ساتھ موجود ہے۔

میر درد کے ہاں غزل کی اشارت و ایمائیت ملتی ہے۔ انہوں نے ایک
عنصر دیوان یادگار چھوڑا ہے، لیکن جو کچھ بھی کہا ہے، انتخاب ہے، انہوں نے
اعلیٰ سطح پر قرار دیا ہے۔

میر درد اور سودا کے غنڈ میں بہت سے شاعروں نے غزل کی روایت کو
پردان چڑھایا۔

قائم چاند پوری متوفی ۹۴-۱۴۳۳ء اس دور کے ایک ممتاز شاعر تھے ان
کے ہاں بہت خوبصورت شعر ملتے ہیں۔ اور تجربے ان سے بھی زیادہ۔ انہوں نے
بہت سے تجربات ادھورے یا کچھ اپنے اشعار میں بیان کر دیئے جنہیں بعد کے
شعرا نے بیان کیا۔ ان کے ہاں غزل کی روایت بہت خوبصورت انداز میں ملتی ہے :
ہم سے ملے نہ آپ تو ہم بھی نہ مر گئے

کئے کو رہ گیا یہ سخن دن گزر گئے

شراب عشق میں کیا جانے کیا بلاتی ملی

کہ جس کے کیف کا اب تک خمربا باقی ہے

قائم کے بعد میر سوز کا ذکر آتا ہے۔ یہ ۹۹-۱۴۹۸ء میں فوت ہوئے یہ

سودا سے مشورہ سن کر تے تھے۔ سوز کے ہاں فارسی کی بجائے اردو کا رنگ گہرا ہے
انہوں نے انفرادی راہ اپنانے کی بجائے زمانے کی روش عام کی پیروی کی۔ اس لئے
بعد میں آنے والوں نے انہیں بھلا دیا۔ ان کے ہاں محبوب کی اداؤں کا تذکرہ بڑی
دلچسپی لئے ہوئے ہے۔ ان کے بعض شعر اپنے فنی جوہر کی وجہ سے اب تک
زبان زد عام ہیں۔

وے صوفی میں نہ جانے کس دیس بتیاں ہیں
اب دیکھنے کو جن کے آنکھیں زرتیاں ہیں
مرت سوز کی بات انجھ سے پوچھو
ایسا تو کہیں سنا نہ دیکھا

میر درد کے بھائی میر اثر بھی شاعر تھے۔ یہ میر درد کے مرید اور شاگرد تھے
ان کی مثنوی خواب و خیال مشہور ہے۔ ان کی غزل بھی سراپا نگاری اور پیکر
تراشی تک محدود ہے۔

میر حسن کی شہرت مثنویات کے سبب ہوئی لیکن انہوں نے غزلیں بھی کہیں
میر تقی میر کی پیروی کرنے کی سعی بھی کی مگر صرف ظاہری سطح تک ہی پروی کر کے میر
کے مزاج کو اپنی شخصیت کا حصہ بنا نہ سکے۔

شب فراق میں درد کے مر گئے آخر
یہ رات جیسی تھی ویسی وہی سحر نہ ہوئی

میر درد اور سودا کے عہد میں دہلی میں بہت سے دوسرے چھوٹے بڑے
شاعر ہوئے۔ ان میں سے قابل ذکر شعراء کی مختصر فہرست یہ ہے۔

جعفر علی حسرت، میر محمدی بیدار، قدرت اللہ قدرت، ہدایت اللہ ہدایت، بیت اللہ
خال حسرت، محمد بادی علی فدوی، غلام علی راسخ، محمد روشن جو شمش،
شیر محمد خاں ایمان

دہلی سے باہر نظیر اکبر آبادی اپنی ذات میں انجمن تھے۔ وہ بنیادی طور پر نظم کے
شاعر تھے، لیکن انہوں نے کچھ غزلیں بھی کہی ہیں۔ ان کے ہاں حسن اور عشق کی اعلیٰ سطح کا

بھائے زمینی اور خسی سطح ملتی ہے۔ ثربال روزمرہ کی سادہ اور عوامی ہے جس کی
ویب سے نظیر جب بدنام تھے اور اب نیک نام ہیں۔

ہزاروں کے چلیں بانکے خوب دلیکین

کسی میں آن نہیں تیرے بانکین کی سی

کہاں تو اور کہاں اس پری کا صلی نگر

میاں تو چھوڑ یہ بتائیں دیوانہ پن کی سی

میر و سودا کا زمانہ دہلی میں اتری کا زمانہ تھا۔ میر نے دہلی کو چھوڑا۔ اور لکھنؤ

کا رخ کیا تو یہ اس بات کا اعلا میر تھا کہ اب مرکز ادب دہلی کی بجائے لکھنؤ ہو گا۔

جس طرح دہلی میں شاعری کے دو ادوار ہیں۔ حاتم کا دور اور میر و سودا کا دور

ایسے ہی لکھنؤ کی شاعری کے بھی دو ادوار ہیں۔ انشاء مصحفی اور حرثات کا دور، اور

ناسخ و آتش کا بعد جس طرح شاہ حاتم کے دور میں دکنی اثرات نمایاں ہیں۔ ویسے ہی

انشاء و مصحفی کے دور پر دہلوی دبستان شاعری کی چھاپ واضح ہے۔ اس لئے

دبستان لکھنؤ کی نمائندگی آتش اور ناسخ کے حصے میں آتی ہے۔ انشاء و مصحفی کے

دور کو عبوری دور کہا جاسکتا ہے۔ ۱۷۵۶-۱۷۵۸ء

۶) شیخ غلام سہدانی مصحفی (۱۷۵۰ء-۱۸۲۲ء) مردہ میں پیدا ہوئے۔ انہوں نے

دہلی میں تعلیم حاصل کی۔ پھر دہلی سے ہجرت کر کے لکھنؤ آ گئے، جہاں انہیں سلیمان شکوہ

کی سرپرستی حاصل ہو گئی۔

مصحفی سے پہلے میر، میر سوز اور سودا بھی دہلی سے ہجرت کر کے لکھنؤ آئے تھے

مگر مصحفی پہلے شاعر تھے جنہوں نے اسی نئی سرزمین کے ماحول کو اپنی شاعری میں جذب

کیا اور ایک نیاز نگ سخن پیدا کیا۔

میر کے زمانے میں داخلی شاعری آہٹا کو پہنچ گئی جس کا رد عمل سوز کی خارجیت

میں رونما ہوا۔ مصحفی کے ہاں خارجیت اور داخلیت کا امتزاج ہوتے ہوئے رنگ

میر یعنی داخلیت کی طرف جھکاؤ ملتا ہے۔ مصحفی نے آٹھ دیوان لکھے اور ہر قابل

ذکر شاعر کے رنگ سخن میں شعر کیے۔ اس بات کو مد نظر رکھ کر محمد حسین آزاد نے افراد

سے محمد قمر قرار دیا، لیکن یہ بات آزاد کے بعض دوسرے حصوں کی طرح درست نہیں۔

یہ آرزو تھی کہ مجھے گلے لگا دو اور کہتے تھے کہ بھلا یہ کتاب گفتگو کرتی
نہیں جو جو عالم ہر گشتہ عالموں آتش ۲۶۷ ہستی بزرگ جو باران کی آرزو کرتے

مصطفیٰ کو امتزاج اور انتخاب پر بہت قدرت حاصل تھی۔ اس نے دہلی اور لکھنؤ
کے مزاج کو یکجا کر دیا۔ اپنے مزاج اور ماحول میں امتزاج پیدا کیا اور امتزاج کے
اس عمل میں ذوق انتخاب کو کام میں لائے امتزاج اور انتخاب کے عمل میں مصطفیٰ
نے جو رنگ سخن پیدا کیا اس میں دھیما پن ہے۔ مصطفیٰ کے ہاں حرکت تیز تیز نہیں وہ بگولہ
کے ہم سفر نہیں، مادِ نیم کے رفیق ہیں۔ ان کا شعر ہے :

چلی بھی جا جس غنچہ کی صدا پر نیم
کہیں تو یہ قافلہ تو بہار ٹھہرے گا

مصطفیٰ کے ہاں رنگِ خوں نہیں رنگِ خا ہے۔ یہی جس طرح رفتار میں دھیما پن
ہے، ویسے ہی رنگوں میں انہیں ہلکے رنگ پسند ہیں :

پانی میں نگاریں کفِ پا اور بھی چمکا
بھیکے سے ترانگِ خا اور بھی چمکا

مصطفیٰ کے ہاں غم کی نشتریت ہے مگر دستِ ان دہلی کے غم کی تیز نشتریت نہیں۔
غم کی اس نشتریت میں لکھنؤ کا تھوڑا سا نشاط بھی شامل ہے، یعنی نہ دہلی والوں
کی طرح گہرا غم اور نہ لکھنؤ والوں کا کھلے قہقہوں کا نشاط :

دیکھ اس کو اک آہ ہم نے کر لی حسرت سے نگاہ ہم نے کر لی
میر کے ہاں نغمی ذات ملتی ہے۔ وہ محبوب کی بیگانگی پر کڑھتے ہیں۔ اور اس سے
بولِ مخاطب ہوتے ہیں :

وجہ بیگانگی نہیں معلوم جہاں کے تم ہوں وال کے ہم بھی ہیں
مگر مصطفیٰ کے ہاں انا کا احساس ہے۔ وہ وجہ بیگانگی پوچھتا نہیں۔ دل میں ضبط
کرتا ہے۔ اودہ کلاہ کج کرتا ہے۔

نخوت سے جو کوئی پیش آیا کج اپنی کلاہ ہم نے کر لی
دی ضبط میں جب کہ مصطفیٰ جان شرم اس کی گواہ ہم نے کر لی
مصطفیٰ کے ہاں خارِ حیرت اور داخلِ ت کا امتزاج ہے مصطفیٰ کا ایک شعر ہے :

باتوں میں ادھر لعلِ فصول گرنے لگا
دے پیرِ ادھر زلف اڑا لے گئی دل کو

✓ آزاد کی روایت ہے کہ مصحفی سے یہ شعر میر تقی میر نے دوبارہ پڑھنے کی فرمائش کی تھی۔ اس کی وجہ بیان کرتے ہوئے فراق لکھتے ہیں:

”یہ شعر خارجی اور داخلی دونوں طرح اتنا مکمل ہے کہ میر سے بھی نہ رہا گیا“

(اندازہ: صفحہ ۲۸)

مصحفی کا کلام تصویروں کا نگار خانہ ہے۔ اس کی تصویریں فطری ہیں۔ رنگین اور خوبصورت ہیں۔ اتنی مکمل اور جامع ہیں کہ فراق نے مصحفی کے کلام کو تصویر خانہ یا پیکچر گیلری کہا ہے

✓ دل لے گیا ہے میرا وہ سیم تن چرا کر شرک کے جو چلے ہے سارا بدن چرا کر
آستیں اس نے جو کھنٹی تک چڑھائی وقت صبح آرہی سارے بدن کی بے جوابی ہاتھ میں
معاملہ بندی کے اشعار اکثر شاعروں کے ہاں مل جاتے ہیں خصوصاً لکھنؤ کے
شاعروں کے ہاں تو بہت ملتے ہیں۔ مگر مصحفی کے معاملہ بندی کے اشعار معاملہ بندی
کی حد سے ذرا آگے ہیں۔ ترسنے کی کیفیت بڑی خوبی سے نمایاں ہو رہی ہے۔
حسرت پر اس مسافر بے کس کی روئے جو تھک کے بیٹھ جاتا ہو منزل کھانے
شعب شب فراق بنے ہم تو بے خبر ہم دل جلوں کو عیش کی محفل سے کیا خبر
مصحفی کی ایک خصوصیت کی سب سے تعریف کی ہے اور وہ یہ کہ مصحفی کے ہاں
سنگلاخ بحروں میں بھی روانی ملتی ہے۔ یہ مصحفی کی فنی عظمت ہے کہ ”لنگور کی گردن“ کے
قافیہ ردیف والی غزل میں بھی بحروں کی سنگلاخی پر دھیان نہیں جاتا۔ مصحفی کو موسیقی
سے خصوصی لگاؤ تھا۔ اس کی طویل ردیفیں سمجھتی ہوئی اور موسیقی کے زیر و بم ابھارتی
محسوس ہوتی ہے۔

مصحفی کی زبان بھی ان کی انفرادیت کا ایک سبب ہے۔ ان کی زبان میں
خوبصورت اور مرتبی الفاظ، خوبصورت ترکیب خصوصاً رنگوں اور خوشبوؤں سے
متعلق الفاظ نے حسن پیدا کر دیا ہے۔ اسی خوبصورت غفلوں کے سہارے جب
وہ محبوب کی تعریف کرتے ہیں۔ تو ایک حسین پیکر تراشنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں؛

دیکھا تھا ایک دن اس گل کو باغ میں
آوارہ صبا میں نسیم وصل ہنوز

(۵) مصحفی کے ایک ہم عصر شاعر انشاء تھے یہ ان کے شاگرد اور مخالف تھے انشاء ۵۸-۶۱ء کے درمیان مرشد آباد میں پیدا ہوئے۔ ۶۱ سال کی عمر میں مرشد آباد سے لکھنؤ آ گئے، جہاں وہ کچھ عرصہ نواب شجاع الدولہ کے دربار سے وابستہ رہے اس کی وفات کے بعد وہ مدلی آ گئے۔ جہاں شاہ عالم کے دربار سے وابستہ ہو گئے لیکن جلد ہی لکھنؤ لوٹ گئے اور وہاں مرزا سلیمان شکوہ کی ملازمت کی۔ بعد میں سعادت علی خاں کے دربار سے وابستہ ہو گئے۔

انشاء بھر پور تخلیقی صلاحیتوں کے مالک تھے۔ انہیں بیان کے لئے بہت وسعت و درکار تھی۔ غزل کا دامن تنگ نظر آیا، تو داستانیں لکھیں۔ دریائے رطافت لکھ کر لسانی خدمات سر انجام دیں۔

انشاء کی شخصیت میں ان باتوں کا اجتماع تھا،

۱۔ بہت عالم فاضل شخصیت تھے۔

۲۔ زبان و بیان کے ماہر تھے کئی زبانیں جانتے تھے۔

اردو زبان کے بہت بڑے عالم تھے۔

انہوں نے صنعتوں کا بھی خوبصورتی سے استعمال کیا۔ انہیں اپنی طباعتی کے اظہار کے لئے سنگلاخ زمینیں پسند تھیں۔

۳۔ لسانیات پر بھی کام کیا۔

۴۔ زندگی میں ظرافت اور عورت کو بہت زبردست دخل تھا۔ دونوں بنیادی طور پر زمینی خاصیت رکھتی ہیں چونکہ غزل عیسوی صنف ان کی صلاحیتوں کے اظہار کے لئے کافی نہ تھی، اس لئے انہوں نے ریختی ایجاد کی۔ انہوں نے کہانیاں لکھیں۔ لسانیات پر جو کتابیں لکھیں ان میں مغامیلن مغامیلن کی بجائے پری خانم پری خانم لکھا۔

ان کی شخصیت کا یہ تنوع جب ان کی غزل میں ظاہر ہوا، تو اس میں ناہمواری سی پیدا ہو گئی۔

انشاء کی غزل کی دو بنیادی خصوصیات ہیں :

فن کاری اور خارجیت۔

فن کاری کے اظہار کے لئے انہوں نے ضائع لفظی کا استعمال کیا سنگلاخ سے سنگلاخ زمینوں میں شاعری کی، لیکن مصحفی کے مقابلے میں زیادہ کامیاب نہ ہو سکے۔ انہوں نے صرف ردیف کی تبدیلی سے ایک ہی قافیے میں کئی کئی غزلیں لکھی ہیں۔ انہیں اپنے علم اور فن کاری پر ناز تھا۔ وہ خود دیکھتے ہیں :

اک طفل دبستاں ہے فلاطوں مرے آگے

کیا منہ ہے ارسطو جو کرے چوں مرے آگے۔
بوسے ہے یہی خامرہ کس کس کو میں بازووں

بادل سے چلے آتے ہیں مضمون مرے آگے

انشاء کے ہاں بہت سی ناہمواریوں کو نقادوں نے ان کی غلطی قرار دیا ہے۔ مگر یہ سب کچھ انہوں نے جان بوجھ کر کیا ہے۔ اس سے ان کا مقصد اپنی طباطبی کا مظاہرہ تھا۔ اسی لئے انہوں نے اس قسم کے اشعار کہے :

جوگی جی صاحب آپ کی بھی واہ دھرم مورت عجب کدھنکی ہے
آپ ہی آپ سے پکارا اٹھتا ہے دل بھی جیسے گھڑی فرنگی ہے
چشم بد دور شیخ جی صاحب کیا ازار آپ کی اڑی ہے

انشاء کے ہاں عورت کا تذکرہ بھی ہے اندر دہشت سے میل ملاقات کا بھی۔ ان کے محبوب سے چھڑ چھاڑ اس سطح تک جا پہنچی ہے کہ بایں علم و دانش وہ یہ کہتے پاتے جاتے ہیں :

دیوار پھانڈنے میں دیکھو گے کام میرا جب دھم سے اکھوں کا صاحب سلام میرا
راجا جی ایک جوگی کے چیلے پر عشق ہیں آپ

عاشق ہوئے ہیں واہ عجب لٹ منڈ پر

انشاء کے ہاں محبوب سے چھڑ چھاڑ عریانی کی حدوں کو چھو رہی ہے :
نعوذ باللہ ہی کے نہ پھرے گھنڈ پر

اک نیلا ڈورا باندھے اس گورے ڈنڈ پر

اب ذرا ان کے مزاج کی ایک جھلک :

جو چاہے تو مجھ سے ہنسوڑے کی خیر
تو یوں دیکھے اس گھوڑے جوڑے کی خیر
کہ اوڑے لٹے کے مرے غش کو

میاں ساتی اس سنے کوڑے کی خیر
انشاء شاعروں کے اس قبیہ سے تعلق رکھتے ہیں جنہوں نے غزل میں غمی اسلامی
روایت سے بغاوت کی۔ انہوں نے غزل کے لٹے ہر قسم کے الفاظ کو رد و اقرار دیا اس
قبیہ کے شاعر آج جدید ترسل یا اینگریٹنگ بینک میں کھلانے ہیں نہ معلوم وہ کیوں کر
انشاء کی طرف توجہ نہیں کرتے۔ ورنہ پنجابی اور دوسری مقامی زبانوں پر اردو غزل کے
ہر دازے کھولنے والے انشاء اللہ خال انشاء بھتے۔ ان کے مخصوص انداز کی زبان دیکھیے:

وہ پہلوان سادہ لب جو یہ ڈنڈ پیل
بولا کہ کوئی غش ہو تو ایسے ٹھنڈ پر
گل برگ تر سمجھ کے رگا بیٹھی ایک چوہ رخ

بیل ہمارے زخم جگر کے کھرڈ پر
اس کا یہ مطلب نہیں کہ ان کی زبان بے ڈھب سے اور ان کی شاعری میں
ہر جگہ ناہم آزی ہے۔ ان کے ہاں کہیں کہیں رعایت لفظی کے کامیاب تجربے بھی ہیں:
اچھا مجھے ستاؤ جتنا کہ چارہ میں بھی

سمجھوں گا گرے انشاء اللہ نام میرا
انہوں نے زبان و بیان کے تجربے ہی نہیں کئے، ایسے شعر بھی کہے ہیں جن میں
تغزل پایا جاتا ہے:

کچھ نہ بھی کہیوں نہیں اس کے پھینے غش کی
غنچے بھی چوڑے فقی ہوئے سائے چمن نے غش کی
ہوا پیدا یہ دودل سے کوہ قاف کا جوڑا
کہ واں پر یوں نے اک قصہ کے اوصاف کا جوڑا
چھوڑنے کا تو مزاج ہے کہو اور سنو

بات میں تم نہا ہو گئے، لو اور سنو

۲۰ مبادیہ ہند میں پیدا ہوئے۔
۲۱ مبادیہ ہند میں پیدا ہوئے۔

⑥ معصنی وانشاع کے ایک ہم عمل قندر سخنِ حرات جس میں جن عسکری نے ایک مزید شاعر کہا ہے جرات دہلی میں پیدا ہوئے۔ میں آباد میں تربیت پائی اور کھنوا آکر شہرت پائی۔ انہیں ایک بار میر تقی میر نے کہا تھا: "تم شعر کہنا کیا جانو اپنے جو ماجاٹی کے لہا کرو" یہی جو ماجاٹی ان کی شاعری کی بنیادی خصوصیت ہے۔ وہ عورتوں کے دلدادہ تھے۔ اس لئے ان کے ہاں معاملہ بندی کے اشعار بکثرت ملتے ہیں:

گگ جاگگے سے تاب اب اے نازیں نہیں

ہے خدا کے واسطے مت کہ نہیں نہیں

کیا رک کے دمکے ہے جو کل اس ہنگ چلوں

بس بس پیے ہو شوق یہ اپنے تئیں تہیں

دل چھین لیا اس نے دکھا دستِ حنائی

کیا بات ہے کیا بات ہے کیا بات ہے واللہ

عالم ہے جوانی کا جو ابھرا ہوا سینہ

کیا گات ہے کیا گات ہے کیا گات ہے واللہ

جرات نہ زبان دیبان کی باریکیوں کے راز داں تھے، نہ صاحبِ علم و فضل تھے

وہ صرف عورتوں کو اور عورتوں سے باتیں کرنا جانتے تھے اور خوب جانتے تھے۔ اس

سلسلے کے شعر کہتے تو خوبصورت کہتے مگر کبھی کبھی متذلل ہو جاتے اور فحاشی پراتے۔

دہلوی ہونے کی ایک خوبی ان میں تھی اور وہ یہ تھی کہ اپنے آپ کو اجنبی سمجھا کیے خود کو مرثیہ گزار خیال کیا۔ اس موضوع کو شاعری میں خوب نبھایا:

قص میں ہم صیغہ و کچھ تو مجھ سے بات کر جاؤ

بھلا میں بھی کبھی تو رہنے والا تھا گلستاں کا

صحرائے بیچ رہتا کیوں کارواں سے چھٹ کر

گر آج کوئی ہوتا مجھ سے شکستہ پا کا

ڈاکٹر محمد صادق کا خیال ہے کہ ان اشعار کی وجہ ان کا اندھا پن اور بصارت سے

محرومی ہے، لیکن میرے خیال میں ہر فنش کو شاعر کی دو شخصیتیں ہوتی ہیں۔ ایک سوسائٹی

کے مطالبی دوسری اس کو ناپسند کرنے والی۔ عیاش اور فحش کو شخصیت کے دوسرے پن

کا کرب بھر رہا ہے۔ اسی کرب نے ان سے ایسے اشعار بھی کہلائے کہ انہیں رنگ میر کا
میر کا گیلان کی ایک غزل ہے جس کا مطلع ہے :

لگ جا لگے سے تاب اب اسے ناز نہیں
ہے ہے خدا کے واسطے موت کر نہیں نہیں

اسی غزل کا ایک شعر ہے :

طوفانِ گریہ کیا کہیں کس وقت ہم نہیں

موجِ سرشکِ تانکسہ مفتیں نہیں

ان دونوں شعروں کے اندر موجود تضاد ہی ان کے دوہرے پن کا عراز ہے۔
رنگ میر میں کہے گئے اشعار بظاہر تو میر کے رنگ میں ہیں، لیکن میر کے اشعار جن
گہرے کرب سے ابھرے اور جس عظیم تحنیل سے پیدا ہوئے۔ وہ جرأت کو کہاں نصیب
ہو سکتی تھی میر کے ہاں شخصیت ہمہ پہلو ہو کر بھی اکائی برقرار ہے۔ یہاں شخصیت تحت
لخت ہے۔ میر کا مجازی عشق بھی ایک اعلیٰ سطح پر قرار رکھتا ہے۔ جو اُت کا عشق زمینی
ہے اور پستیوں سے ابھر نہیں سکا۔ ان کے اس غم کے دو اشعار ملاحظہ ہوں۔

حسرت نہ گئی ہم نضاں سیرِ حینِ مفت گئی

نخل بستہاں قفس ہیں کئی ٹکائے ہوئے

دو چھوڑا ہیں گلشن سے یہ رونے کی ہے جا

کہ سزاوار اسیری بھی ہم ہائے ہوئے

⑦ مکھنوی شاعری اسے منفرد روپ میں ناسخ و آتش کے دور میں سامنے آئی۔
نقادوں کی اکثریت نے نامِ سخنِ ناسخ کو مکھنوی دستان کا نمائندہ شاعر قرار دیا ہے۔
ناسخ ۱۸۳۸ء کو فیض آباد میں پیدا ہوئے۔ عربی فارسی کی تعلیم پائی اور مرزا

حاجی سے وابستہ ہو گئے۔ ناسخ کی دو شہتیں ہیں۔ ایک انہماک کی حیثیت اور دوسری
شاعر کی۔ ناسخ نے زبان کے حوالے سے تحریکِ منظر ہی کو انتہا تک پہنچایا انہوں نے
بلاغت اور فصاحت کے اصولوں کو مد نظر رکھتے ہوئے اور صوتیات کے اصول کو
سامنے رکھتے ہوئے زبان اور وہیں بہت سی تبدیلیاں کیں۔ بہت سے لفظوں کو
منسوخ قرار دے دیا اور شہتہ ذرفہ زبان کا اہتمام کیا۔

یہ اندوختھی اچھے نکلنے والی روزگار ہے۔ میں نے اس کی شاعری کو سن کر

ان کا دوسرا کارنامہ ان کی شاعری ہے۔ ان کی شاعری کی دو بنیادی خصوصیات ہیں ایک خالص مکتبوی ماحول کی عطا کردہ یعنی عورت اور اس سے متعلق معاملہ پر خارجی حوالے سے شاعری کرنا۔ انہوں نے عورت کے معاملے میں خاصی سے اعتدالی کا مظاہرہ کیا:

وہ منہ چھپاتے ہیں جب تک حجاب سے شہل
عذار صبح سے شب کا نہ دور گھونگھٹ ہو
میں جاں بلب ہوں گلا کاٹو یا گلے سے لگو
جو اس میں آپ کو منظور ہو سو جھٹ پٹ ہو

⑤ ناسخ کا بیشتر وقت سیاسی سرگرمیوں میں صرف ہوا۔ اس لئے وہ جی جلانے اور ریاضت فن سے محروم رہے۔ اس کا بدلہ انہوں نے یوں چکا یا کہ لفظوں کے گورکھ دھند سے نہانے لگے۔ وہ الفاظ کا طلسم بناتے تھے۔ اس طرح ان کی شاعری گورکھ دھند ہو گئی اور منوہ بھری۔

ناسخ نے دماغ قصیدے کا پایا تھا۔ مگر طبع آزمائی کے لئے غزل کا میدان منتخب کیا۔ ان کے ہاں قصیدے کا غلطہ جلال اور قہر مانہ لہجہ ملتا ہے، ان کا دماغ طرح طرح کے مضمون تراشتا ہے، لیکن ان کی شاعری تغزل کی جس کی بنیاد درد اور سوز پر ہے۔ یہ محروم رہتی ہے۔ وہ طرح طرح کے مضمون سوچتے ہیں۔ مگر یہ مضمون ان کی ذات کے بطنوں سے نہیں پھوٹتے، اس لئے یہ سطحی سی مضمون آفرین بن کے رہ جاتی ہے:

یہ شب ہجر تا ابد نہیں صبح نہ رہا خوف روزِ محشر کا
آرائش جمالِ خدا دادِ عیب ہے مومے کمر کو ذوق نہیں ہے نضاب کا
ناسخ کے ہاں بہت سی ناپسندیدہ تشبیہات بھی ملتی ہیں، جو مضمون آفرینی کے ذوق کی پیداوار ہیں۔ ان کے ہاں صفت حسن تعیل درد کا کوئی بن گئی ہے:

وہ شوخ فتنہ انگیز اپنے خاطر میں سایا ہے۔
کہ اک گوشہ ہے مہرائے قیامت جس کے داماں کا
ناسخ شہیدہ گر شاعر تھے۔ وہ شاعری کے کئی حوام باد گر بناتے تھے۔ مگر خود ہی ان میں ایسے ہو گئے اور اپنی ساری خلائی کوڑبو بیٹھے۔

www.KitaboSunnat.com
برستی آگ جو باران کی آواز دہکتی / زبانِ شمع آواز دہکتی

ناسخ نے خوبصورت زبان میں مضمون آفرینی کے جوہر دکھائے ہیں۔ ان کے ہاں
بہت سے اچھے شعر بھی ملتے ہیں مگر اپنی بعض خصوصیات کی بنا پر بدنام زیادہ ہونے لگے ہیں
اور خوبوں کی بدولت مشہور کم ہیں۔ ان کے ہاں ایک دو شعر ملاحظہ ہوں:

جو دل ہی ٹوٹ گیا کہا ہوں شعر تر پیدا ہوئے ہیں شاخِ شکستہ سے کب تر پیدا
شکستہ غنچہ جب تک ہو یوں نہیں آتی ہو چاک چاک اگر دل تو سو اثر پیدا

(8) ناسخ کے ایک ہم عصر خواجہ حیدر علی لاٹش (۱۹۶۶ء بمبئی فیض آباد میں پیدا ہوئے)
اور ۱۸۴۶ء میں لکھنؤ میں فوت ہوئے۔ آتش کو مہذب لکھنویت کا نمائندہ شاعر قرار

دیا جاسکتا ہے۔ ان کی شاعری کے بارے میں رائے تھی:

بندش الفاظِ جھڑنے سے نگوں کے کم نہیں
شاعری بھی کام ہے آتش مرصع ساز کا

مگر آتش کی شاعری صرف مرصع سازی ہی نہیں، بصیرت افروز بھی ہے۔ آتش
کے ہاں دانش و نبش کا خاصا سرمایہ ہے:

چادری طرف سے صورتِ جاناں ہے جلوہ گر

دل صاف ہوتا تو ہے آئینہ خانہ کیا

آتش کے ہاں غم کا مضمون ہے اور اس سلسلے میں ان کا یہ شعر بطور مثال
پیش کیا جاسکتا ہے:

نہ پوچھ حال مرا چوبِ خشک صحرا ہوں

لگا کے آگ مجھے کا دواں رواں روانہ ہو

لیکن ان کا بنیادی رنگ انبساط کا ہے۔ ان کے ہاں مضامین ہجر میں بھی
ایک سرور، سکون، اور انبساط کی کیفیت نمایاں ہے:

ہجر کی شب ہو گئی روزِ قیامت سے دراز

دوڑ سے نیچے نہیں اترے ابھی گیسوئے دوست

ان کے ہاں انبساط کی کیفیت کبھی سرسستی ملتی ہے اور کبھی ایک لہر۔ درد کا
بیان بھی غم نہیں بننے پاتا۔ یہی لکھنؤ کی انفرادیت ہے جس کی نمائندگی آتش نے
بائسن کی ہے:

نہ مڑ کے بے درق قائل نہ دیکھا
تہاڑے شہیدوں میں داخل مجھے ہیں
تڑپتے رہے نیم جاں کیسے کیسے
گل ولالہ وار غواں کیسے کیسے
بہار آئی ہے نشہ میں جھومتے ہیں
مریدان پیر مغاں کیسے کیسے
آتش صوفی خاندان سے تعلق رکھتے ہیں
قلندر مشن انسان تھے۔ توکل میں

عمر گزاردی ان کے ہاں صوفیانہ مضامین ملتے ہیں لیکن ان کی حیثیت فلسفہ تصوف
یا تصوف کے احوال و مقام کی نہیں ہو پاتی۔ بلکہ ان کی حیثیت زیادہ سے زیادہ قلندری
اور بے نیازی کی رہتی ہے یا تصوف کے سطحی اور عام فہم مضامین بیان کرتے ہیں۔
ہو جائے حق معنی بے صورت آشکار

روئے حقیقت الٹے جو پردہ مجاز کا

✓ چلا وہ راہ جو سالک کے پیش پایا آئی

ٹھہر گیا جو کہیں بوٹے آشنا آئی

آتش کے ہاں محبت کا مضمون مختلف پہلوؤں سے بیان ہوا ہے۔ اس
میں ایک لطافت ہے ابتداء سے پاک محبت کا ذکر آتش نے جس خوبی سے کیا
ہے ویسا لکھنؤ کے کم شعراء کر سکے ہیں۔

✓ تیغ آبرو سے کیا قتل مجھے قائل نے

وہ سزا دی جو محبت کے گنہ گار کی تھی

کے جس بزم میں روشن چراغ حق سے کڑی

بہار تازہ آئی تم اگر گلزار میں آئے

۱۸۰۳ء میں جب انگریزوں نے دہلی پر قبضہ کیا، تو یہ دہلی کی معاشرتی زندگی کے
لئے باعث سکون ہوا۔ دہلی روز روز کے انقلابات اور نئے طوفانوں سے
مامون ہو گئی اور معاشرتی زندگی میں ٹھہراؤ پیدا ہو گیا۔ اس طرح ایسا ماحول پیدا ہو گیا کہ
اس میں شعرو شاعری پروان چڑھ سکے۔

اس زمانے میں دہلی میں دو فکری لہریں متوازی چل رہی تھیں۔ ایک برطانیہ
کی جدیدیت کی تحریک جس سے متاثر ہونے والے شاہ عبدالعزیز کے ایک شاگرد
مولوی عبدالرحیم تھے جنہیں دہری کہا گیا۔

دوسری فکری تحریک سید احمد شہید اور شاہ اسماعیل شہید کی تھی۔ جس کے دو بنیادی مقاصد جہاد اور اچیلے سنت تھے۔ سیاسی طور پر برطانوی اثر و نفوذ بڑھ رہا تھا اور بہت سے آزادی پسند لوگ آہستہ آہستہ برطانیہ کی اطاعت کی طرف مائل ہو رہے تھے۔

اس دور میں ذوق، مومن اور غالب کی شاعری کا غلطہ ہوا۔ ان میں سے مومن سید احمد کی تحریک سے متاثر تھے اور غالب اگر گریزوں کے سجدہ سے۔ مگر ان کی شاعری منطقی تہذیب کی آئینہ دار تھی۔ ان کی شاعری میں خصوصاً غزل میں ان کے سیاسی افکار کا صحیح معنی میں انجذاب نہ ہو سکا۔

۱۷۸۹-۱۸۵۶
 ۹) شیخ محمد ابوالہیثم ذوق جو دہلی میں ۱۸۹۱ء میں پیدا ہوئے اور ۱۸۵۵ء میں فوت ہوئے۔

خاقانی ہند کے لقب سے سرفراز ہوئے اور بہادر شاہ ظفر کے استاد مقرر ہوئے۔ ذوق نے اپنے دور کے مزاج اور ذوق کے مطابق شاعری کی۔ ان کے شعر لوگوں کے شعری کے سانچوں سے بہت مطابقت رکھتے تھے۔ اس لیے بہت پسند کئے گئے مومن ان سانچوں سے زیادہ دور نہ تھے، اس لیے انہیں بھی بہت حد تک شرف قبول بخشا گیا مگر غالب کا ذوق شعر اپنے زمانے سے زیادہ مستقبل سے تعلق رکھتا تھا، اس لیے انہیں اپنے دور سے زیادہ دور مستقبل کے لوگوں نے پسند کیا۔ ان کے کلام میں معانی کی مختلف جہات دریافت کی گئیں اور انہیں ذوق اور مومن سے بلند مرتبے کا شاعر قرار دیا گیا۔ حالانکہ ان کے دور میں لوگوں نے انہیں ذوق اور مومن کے بعد کا مقام عطا کیا۔

ذوق اپنے دور میں مومن اور غالب سے یوں فرار رہے، مگر ہمارے دور میں ان دونوں سے فروتر۔ مگر اکی ایک بات میں ان کی خصوصیات شعری پوشیدہ ہیں۔

ذوق کے دور میں شاعری کا بنیادی معیار شاعری کی زبان تھی۔ یہ دیکھا جاتا تھا کہ شاعر نے کس حد تک بول چال کی زبان کو شاعری بنا دیا۔ شاعری کہاں تک سہل متنبہ بن گئی۔ اور شاعر نے روزمرہ اور محاورہ کا کس قدر خیال کیا ہے۔ ان کے اشعار ہیں:

سر بوقت ذبح اپنا اس کے زیر پاٹے ہے
 یہ نصیب اللہ اکبر لوٹنے کی جائے ہے

✓ اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مرجائیں گے
 سڑھکنے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے
 گل اس انگہ کے زخم رمدوی میں مل گیا
 یہ بھی لہو لگا کے شہیدوں میں مل گیا
 اے ذوق اتنا دھڑک رہا کہ نہ منہ لگا
 پھٹتی نہیں ہے منہ سے یہ کافر لگی ہوئی

✓ لائی حیات آئے تھے چلے چلے
 اپنی خوشی نہ آئے، نہ اپنی خوشی چلے
 آخر گل اپنی صرف درمیکدہ ہوئی
 پہنچی وہیں پر خاک، جہاں کا غمیر تھا

یہ وہ اشعار ہیں جو کہ پورے کے پورے یا ان کا ایک مصرعہ ضرب المثل بن گیا ہے۔ ذوق کے ہاں ایسے اشعار بکثرت ہیں۔ ان کے ہاں روزمرہ اور محاورہ کا لطف ملتا ہے۔ زبان کہ ہر پہلو سے جانتے بھنتے اور لفظ کے استعمال سے اس کی معنویت اجاگر کر دیتے۔

ذوق نے اپنے دور کے ذوق شعری کے تمام تقاضے پورے کئے۔ یعنی مضمون آفرینی، تشبیہ و استعارہ کا نیا نیا، محاکات، مصوری غرض ہر پہلو سے اپنے کلام کو سجایا اور سنوارا۔

ان کے ہاں خوبصورت تشبیہات دیکھنے کے لئے یہ ایک شعری کافی ہے؛
 ✓ ہم رونے پر آئیں تو دریا بہائیں
 شبنم کی طرح ہمیں رونا نہیں آتا
 شبنم کی طرح رونا ایک خوبصورت تشبیہ ہے۔

مضمون آفرینی کی چند خوبصورت مثالیں
 واجب القتل اس نے ٹھہرایا آیتوں سے وایتوں سے مجھے
 اب تو گھبرا کے یہ کہتے ہیں کہ مرجائیں گے
 مر کے بھی چین نہ پایا تو کدھر جائیں گے

دونوں اشعار میں غنایت بھی اعلیٰ درجے کی ہے۔

حذرات کی خوبصورت تصویر کھینچنا بھی ذوق کا کمال تھا۔ یہ کمال اس ایک شعر

بل بے مکر کہ زلفِ مسلسل کے پیچ میں
کھاتی ہے تنہا بن بل اک گدگدی کے ساتھ

اب ذرا شوخی اور بذلہ سنجی ملاحظہ ہو :

خالقہ میں بھی وہی ہے جو خوابات میں ہے

فرق یہ ہے یہاں منہ بہ ہے اور واں دل میں

غرض ذوق کے ہاں کئی خوبیاں ہیں جو انہیں ٹرا شاعر بنانے کے لئے کافی ہیں ذوق کے ہاں محاکات، محاورہ بندی، رعایت لفظی، مضمون آفرینی فارسی اثرات سے بڑی خوبصورت اور دو شوقی، ظرافت اور روانی کئی ایسی خصوصیات پائی جاتی ہیں کہ ان کے شعرا آج بھی زندہ ہیں اور زمان زرد عوام میں مگر یہ بات ہر کم لوگ جانتے ہیں کہ یہ ذوق کے شعریں۔

(۱۵) ذوق کے ہم عصر حکیم مومن خاں مومن تھے۔ مومن ۱۸۰۰ء کو دہلی میں پیدا ہوئے اور ۱۸۵۷ء میں وفات پائی۔ رلی، بنجوم، حکمت وغیرہ سے بھی شغف رکھتے تھے۔ اور شاہ

عبدالعزیز کے مدرسے کے پڑھے ہوئے تھے۔ ایک ہی زمانے میں عشق بھی فرمائے اور عشقہ شنویاں بھی لکھیں اور اسی دور میں سید احمد شہید سے بیعت کی اور مشنوی جہاد لکھی۔

مومن خاں مومن خالص عشق کے شاعر تھے۔ انہوں نے عشق کے تجربات کئے تھے اور عشق کے حقیقی حذرات سے متعارف تھے۔ مومن نے مقنونیوں میں کھل کر اور غزل

میں رمز و ایما کے انداز میں اپنے عشق کا اعلان کیا ہے اور اپنے ہی عشق کے قصے چھیڑے ہیں۔ عشق ان کے ہاں سنانا یا واقعہ نہ تھا۔ خود اپنے آپ پر بریت

جاننے والا حادثہ تھا۔

مومن کے ہاں محبوب کی مدح و توصیف بڑے خوبصورت انداز میں ملتی ہے۔ حین یار کی تعریف میں اکثر شاعر مبتذل ہو جاتے ہیں مگر کلام مومن ارتدال سے پاک ہے، مومن محبوب کی آواز کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں :

✓ اس غیرت ناہید کی ہر تان سے دیکھ

شعلہ سالیک جلنے سے آواز تو دیکھو

مومن کے ہاں بھی دلیف شاہِ حاتم کے اثرات کا نتیجہ ہے۔ مومن نے
 لمبی ردیف سے موسیقی پیدا کی ہے۔ دو اور تین لفظی ردیفیں ان کے ہاں عام
 ہیں۔ ان کے ہاں روانی اس درجہ ہے کہ باتیں کرتے دکھائی دیتے ہیں:
 تو کہاں جائے گی کچھ اپنا ٹھکانہ کرے

ہم تو کلی خوابِ عدم میں شبِ مجراں ہوں گے
 مضمونِ اقربنی ان کے ہاں بھی عام ملتی ہے۔ ان کے ہاں مضمونِ آفرینی میں
 نازک خیالی بھی ہے۔ وہ کئی گز پر یا کیفیتوں کو بڑی سہر مندی اور سلیقے سے بیان
 کر دیتے ہیں:

✓ تابِ نظارہ نہیں آئینہ کیا دیکھنے دوں

اور بن جائیں گے تصویرِ جو جیراں ہوں گے

مومن معاملہ بندی کے بادشاہ ہیں، لیکن یہ معاملہ بندی ابتذال سے پاک ہے:

✓ وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا، تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

وہی یعنی وعدہ نباہ کا، تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

مومن رنگینی طبع انسان تھے، اس لئے رنگینی سے متعلق موضوعات میں ان کے

جو ہر خوب کھلے ہیں۔ ان کے ہاں شریکیت بھی شریکیت رنگین کا درجہ رکھتی ہے۔

جلس میں مرے ذکر کے آتے ہی اٹھتے وہ

بدنامی عشاق کا اعزاز تو دیکھو

انہوں نے اپنے تخلص کے حوالے سے مقطعوں میں کئی مضمون پیدا کئے ہیں

کئی جگہ پر تخلص معنوی اور تخلصی دونوں کی سطح پر مفہوم دے رہا ہے:

جنت میں بھی مومن نہ ملا ہائے بتوں سے

جوہِ اجلی تفرقہ پر داز تو دیکھو

غرض مومن صرف اور صرف عشق کے شاعر تھے۔ عشق کی دنیا کو اس قدر وسیع کہ

دینا اور اس میں نئے سے نئے مضامین پیدا کرنا مومن کا کارنامہ خاص ہے انہوں نے

عشق کی دنیا کو اس قدر وسعت اور گہرائی بخشی کہ مومن کے ہاں کہیں بھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ ان کی دنیا تنگ ہے اور مضامین کا دائرہ محدود ہے۔ مومن تپے پورے کلام میں فنکاری اور ہنرمندی کے جوہر دکھائے ہیں۔ مضمون کو اس انداز سے بیان کرنا کہ قاری کو تھوڑا سا سوچنا پڑے مضمون آفرینی ہے اور یہ مومن کے ہاں عام ہے۔ غرض مومن کو عشق کا بڑا شاعر قرار دیا جاسکتا ہے۔

ذوق اور مومن کے تیسرے ہم عصر **غالب** تھے جو اپنے دماغ سے زیادہ مستقبل کے شاعر تھے۔ ان کی شاعرانہ حیثیت کو ایسویں صدی کی بجائے بیسویں کے لوگوں نے تسلیم کیا۔ غالب ۱۸۹۷ء میں پیدا ہوئے اور ۱۹۳۱ء میں فوت ہوئے۔ غالب ایک فلسفی کا ذہن اور دماغ رکھتے تھے۔ دستانِ ملاہیب پر زرخشی اور آتش پرستی کے اثرات واضح ہیں اور دیوان بیدل میں فلسفہ وحدت الوجود موجود ہے۔ ان دونوں کے اثرات ان کی شاعری میں واضح نظر آتے ہیں۔ خود غالب زمانے کی رفتار سے بے خبر نہ تھے وہ نجد کی لہر کو دیکھ رہے تھے اور اس تجدید کے حامی تھے انہوں نے ایک بار کہا تھا کہ آدھا مسلمان ہوئی شراب پیتا ہوں۔ سور نہیں کھاتا۔ ان کی شاعری بھی آدھے مسلمان کی شاعری ہے یعنی وہ روایت کو بکمالی وقفاں نہیں مانتے۔ ایک طرف وحدت الوجود کو مانتے ہیں اگر اس کے ساتھ ہی بہت کچھ کا انکار کرتے ہیں۔ اور انکار کے سلسلے میں انہوں نے بعض اوقات مسلمات پر ہاتھ صاف کرنے سے بھی گریز نہیں کیا:

✓ لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں

مانا کہ اک بزرگ تھے سرِ رہگذر ملے

قد و گیسو میں قیس کو کہیں کی آزمائش ہے
جہاں ہم نہیں وہاں دار و رسن کی آزمائش ہے

ہم موجد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم

ملیس جب مٹ گئیں اجڑائے ایمان ہو گئیں

غالب کے ہاں وحدت الوجود کا مضمون اکثر بیان ہوا ہے جو نبیائے کبار سے خام صوفیا کی گپ شپ خیال کرتے تھے۔ سلیم احمد نے بابا زاد مہین شاہ تاجی کا

قول نقل کیا ہے کہ تصوف غالب کے گھٹ سے نہیں اتر اٹھا۔ تصوف میں کئی احوال و مقامات آتے ہیں مگر غالب کے ہاں ان کا تذکرہ نہیں اور ویسے بھی غالب کا دماغ تو فلسفی کا تھا۔ انہوں نے وحدت الوجود کے فلسفے کے کئی حوالوں سے موضوع بنایا اور اس میں اپنی تیزی طبع کے جوہر دکھائے۔ انہیں خود بھی مسائل تصوف کے بیان پر نیاز تھا:

یہ مسائل تصوف! یہ ترا بیان غالب

تجھے ہم دلی سمجھتے جو نہ بادۂ خوار ہوتا

غالب کے مزاج کے بارے میں رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں:

”وہ جو کچھ سوچتے تھے یا جس طرح سوچتے تھے وہ اتنا ہندی یا اسلامی نہ تھا جتنا مجھی۔ عقیدے اور ذہن دونوں اعتبار سے وہ عقبتی کے اتنے قائل نہیں معلوم ہوتے تھے جتنے عجم کے۔“

غالب کی شخصیت اور شاعری: صفحہ ۱۶

ان کے ہاں محبت اور اس کا ایک عنصر آتش پرستی یا آتش سے متعلق خیالات کا اثر صاف نظر آتا ہے۔

غالب کو تاتاری ہونے پر فخر تھا۔ تاتاری عیش امروز سے قائل تھے۔ غالب کا تصوف ان سے زندگی کی لذتیں چھین نہ سکا۔ بلکہ عیش کو شہی یا لذت اندوزی کی خواہش یا حسرت ان کے کلام میں عام ملتی ہے۔ گویا انہوں نے اپنے اسلام میں کھوڑا سا کفر بھی شامل کر لیا۔

اس ب سے مل ہی جائے گا بوسہ کبھی تو ہاں

شوق فضول و جرات و مذاہن چاہیے

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد

یار ب جو یہ ناکردہ گناہوں کی سزا ہے

غالب کے ہاں موضوعات کا تنوع ملتا ہے۔ ان کے ہاں جتنی وسعت اور گہرائی ہے وہ بہت کم شعرا کو نصیب ہوئی۔

غالب کے ہاں زبان کے حوالے سے تین ادوار ملتے ہیں۔ شکل ترین مشکل اور آسان

۸۰
شکلِ آرم

پہلے دور کا نمائندہ شعر:
شمارِ سحرِ مرغوبِ بتِ مشکل پسند آیا
نقاشِ بے بیک کفِ بدونِ صد دل پسند آیا
اور دوسرے دور کا نمائندہ شعر ہے:

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آسان ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا
تیسرے دور کا نمائندہ شعر:

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی مرے دکھ کی دوا کرے کوئی

نیکو فلسفہ میں غالب کا فلسفہ غم ہمیشہ سے زیرِ بحث رہا ہے۔ اس عالمے
بعض نے اسے شو بہار سے تشبیہ دی ہے۔ بہر حال انہوں نے غم کو سننے کا ایک
ایک ایسا طریقہ دریافت کیا کہ غم قابلِ برداشت ہو گیا:
غم ہستی کا کس سے ہو جز مرگ علاج

۸۰۶-۱۸۶۶

شمعِ ہر رنگ میں جلتی ہے سحر موندے تک

غالب کے ایک ہم عصر شفیقتہ بھی اپنی منفرد آواز رکھتا ہے۔ شفیقتہ

(۱۲)

۱۸۰۶ء میں دہلی میں پیدا ہوئے۔ اور ۱۸۶۹ء میں فوت ہوئے۔ انہوں نے

مومن، ذوق اور غالب کے رنگ میں شعر کہنے کے علاوہ اپنے منفرد رنگ

میں بھی شعر کہے اور اپنے کلام میں اپنا نظریہ شعر بھی پیش کیا:

دہ طرز شعر ہم کو خوش آتی ہے شفیقتہ

معنی شگفتہ، لفظ خوش، انداز صاف

شفیقتہ سادہ بیانی نے ہمیں چمکایا

ورنہ صنعت میں بہت لوگ ہیں بہتر ہم سے

سادگی، سادگی، شگفتگی اور شوخی ان کے کلام سے عیاں ہے۔ ان کے بعض

زبانِ زدا اشعار عام ہیں:

اٹنی نہ بڑھا پا کر داماں کی حکایت

دامن کو ذرا دیکھ ذرا بند تبا دیکھ

ہزار دام سے نکلا ہوں ایک جنبش میں

جسے غرور ہو آئے کمرے شکار مجھے

فسانے اپنی محبت کے سچ ہیں پرکھ کچھ

بڑھا بھی دیتے ہیں ہم زیب داستان کے لئے

شیفۃ کی اس سادہ بیانی نے حالی کے نظر پر اشعار مرتب کئے۔ اس طرح

رو و شاعری پر شیفۃ کے اثرات کو نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔

و در غالب کے دیگر ممتاز شعراء میں مندرجہ ذیل حضرات شامل ہیں۔

شاہ نصیر، بہادر شاہ ظفر، تسکین، نسیم دہلوی، ظہیر، انور، آرزو،

غالب کے تلامذہ، میر مہدی بخاری، سہیل، فکری اور پرخشاں وغیرہ۔

نظم

تمام شاعری اگرچہ نظم ہی ہے لیکن اب نظم سے ایک مخصوص صنف ادب مراد لی جاتی ہے۔ اس کے لئے موضوع اور سیدت کے سلسلے میں بے پناہ آئادہ روی کا مظاہرہ کیا گیا ہے۔

اردو شاعری میں قصیدہ، مثنوی، شہرہ آشوب اور مرثیہ جیسی اصناف کے پہلو میں ایک ایسی صنف بھی پروان چڑھتی رہی۔ جسے ہم نظم کہہ سکتے ہیں اسے سیدت کے حوالے سے پہچانا گیا اور اس طرح اسے ترکیب بند، تزیین بند، اور مسطح جیسے نام ملے۔

یہ بات بہر حال واضح ہے کہ غزل میں ہر شعر اپنی جگہ ایک اکائی ہے تو نظم ایک منظم وحدت کی صورت میں ہوتی ہے جیسی نظم کو خیال کی شیرازہ بندی بھی کہا جاسکتا ہے۔ مگر ۱۸۵۷ء سے پہلے نظم بھی قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ وغیرہ سے اس اعتبار سے مل جاتی تھی کہ اگر اس کے بعض حصے جدا بھی کر دیئے جائیں تو نظم میں کوئی قابل ذکر کمی واقع نہ ہو۔

نظم کے سلسلے میں ایک بات ہمیں بہت شروع سے ہی نظر آجاتی ہے کہ شاعر خانج سے داخل کا سفر کرتا ہے یا کائنات سے ذات کی طرف سفر کرتا ہے یا سفر کا استعارہ نظم ہے۔

سودا نے سرودی کے مارے میں ایک نظم لکھی ہے۔ یہ اپنی ترتیب توانی کے اعتبار سے مثنوی کہلا سکتی ہے مگر قصہ کی عدم موجودگی کی بنا پر اسے نظم کہا جاتا ہے۔

اس نظم میں شاعر خارجی زندگی کا نقشہ کھینچنے کے بعد آخر میں لکھتا ہے :

سودا آخر ہے سردی کا مذکور
شعر بھی خشک ہوں دکھ مجبور

لگے جاتا نہیں ہے اب بولا!

ہو گئی ہے زبان بھی اولاً

ان دو شعروں نے نظم کو ایک وسیع تر تناظر مہیا کر دیا ہے اور نظم کے
بین السطور میں نئے مضامین جمع کر دیئے ہیں۔

میر تقی میر نے اپنی نظم ”در مذمت بڑشکال“ میں مثنوی کی ہیئت بھی
مستعار لی ہے۔

یوں لگتا ہے کہ اس دور میں شاعر صرف تعفن طبع کے لئے نظم لکھتے تھے
معانی کے بارگراں اٹھانے کی سزا دار دوسری اصناف ہی قرار پاتی تھیں مگر نظیر اکبر آبادی
ایک ایسے شاعر ہیں جنہوں نے معانی کا بارگراں نظم کے سر پر رکھا وہ خاص نظم
کے شاعر تھے۔ ان کے تجربے اور مشاہدے کی وسعت نظم کے دامن میں سمٹ آئی
وہ سماجی طور پر آزاد خیالی اور آزادہ رویہ تھے۔ زندگی کی تمام لطافتوں سے لطف
اٹھانا اور تمام کشافوں سے پرہیز نہ کرنا، ان کا مسلک تھے۔ زندگی کی یہی
بو قلموئی ان کی شاعری میں جلوہ گر ہے۔ ہولی، دیوالی، شیب بڑات، عید، غرض
ہر تہوار کا منظر ان کے ہاں جلوہ نما ہے۔ ایسے ہی زندگی کی تمام معنویت کو سمجھنے اور
سمجھانے کی کوشش تھی، ان کی نظموں آدمی نامہ، ہنجارہ اور پیسے کی خلافت وغیرہ
میں ملتی ہے۔

نظیر اکبر آبادی کی زبان عوامی ہے۔ ان کے ہاں دہلی یا لکھنؤ کی بجائے
اکبر آبادی محاورہ اور روزمرہ ملتا ہے۔ حقیقتہً نے انہیں اپنے تذکرے میں
شاعروں میں شمار کرنے سے انکار کیا ہے۔ نظیر نے میرا پس سے بھی زیادہ الفاظ استعمال
کئے ہیں۔ نظیر کی باقاعدہ حمایت کا آغاز قیسن نے کیا مگر انہیں صحیح معنی میں قوی پسند معنیٰ نے
دریائیاں نظیر کی شاعری میں قویاں شاعری کی پیروی نہیں ملتی ہے بلکہ ان کی
شاعری ان کے تجربے اور مشاہدے کی پیداوار ہے۔ انہوں نے اپنے مشاہدے
سے مختلف مناظر کے خوبصورت رقعے پیش کئے ہیں۔ مثلاً:

✓ پیر و جوان کو نعمتیں کھانے کی دھوم ہے
 رنگوں کو عید گاہ میں جانے کی دھوم ہے (عید الفطر)
 چھلتی ہوئی اٹاری کو ٹھانڈاں ٹپکا
 باقی تھا اک اسارا سو وہ بھی آن ٹپکا (برسات کی بہاریں)
 نظیر کو ہنگاموں، میلوں اور رنگ و لہیوں کا چسکا تھا۔ اس لئے ہندوؤں
 اور مسلمانوں کے تہواروں پر ان کی کئی عظیم ملتے ہیں۔ نظیر فطرت سے زیادہ
 انسان کو چاہتے ہیں۔ اس لئے مناظر فطرت کی دلکشی کی بجائے وہ انسان کی
 مختلف سرگرمیوں کو اپنا موضوع بناتے ہیں۔ "برسات کی بہاریں" میں انہوں نے
 صرف انسان کی مختلف سرگرمیاں اور ماسکے بیان کئے ہیں اور مناظر فطرت کی دلکشی
 کو اپنا موضوع بنایا۔

انہوں نے اردو شاعری کے علاوہ ہندی اور بڑھ بھاشا کی شعری روایتوں
 کو سمونے کی بھی کوشش کی ہے۔

نظیر کے ہاں انسانی زندگی ایک وحدت ہے اور انسان بھی ایک وحدت
 ہی ہے۔ مساوات انسانی پر ان کی نظم "آدمی نامہ" ملتے ہے جس میں مختلف قسم کی
 تقسیموں کو غیر فطری قرار دیا گیا ہے۔
 نظیر کے کلام کو محض کہا جاتا ہے اور یہ الزام غلط بھی نہیں۔

نظیر کے ہاں جن یار میں حرکت اضطراب مسلسل بے چینی چھیل اور شونہ پین
 دکھائی دیتا ہے۔

یہ شوچی پھرتی پیتابی ایک۔ آن کبھی پھلی نہ رہے
 چنچل چل مشکے چٹکے سوکھوے ڈھانچے ہنس ہنس کر
 تھقہ کی ہنداوٹ اور غضب ٹھٹھوں کی اڑاوت ویسی ہے
 کچھ شور جوانی اٹھتی کا چڑھتا ہے امڈ کر جوں دریا
 وہ سینہ ابھرا جوش بھرا وہ عالم جس کا بھوم رہا
 شائد کی اکڑ، جوبن کی کڑ، سچ دھج کی سجاوٹ ایسی ہے

انسان اور انسانی جسم سے والہانہ شیفقتی، جدت طبع، وسعت مشاہدہ نظیر کی شاعری کے بنیادی
 اوصاف ہیں۔

اردو نثر کا آغاز و ارتقاء

اردو نثر کے ابتدائی نقوش میں صوفیائے کرام کے تذکروں، رسالوں اور تصانیف میں ملتا ہے۔ صوفیاء کی فارسی تصانیف میں اردو فقروں کی موجودگی اس دور کی اردو زبان کے مزاج سے آگہی میں خاصی معاونت کرتی ہے۔ اردو کی ابتدائی نثری تصنیف کے سلسلے میں ابھی تک فیصلہ کن بات سامنے نہیں آسکی۔ اردو کی ہر ادبی تاریخ میں عین الدین گنج العلم (۶۱۳-۶۱۳۹۲) کا ذکر ملتا ہے۔ شمس اللہ قادری نے اردو کے قدیم میں ان کے تین رسالوں کا تذکرہ بھی کیا ہے اور ان کے مجموعے کو قطعہ سینٹ جارج کی لائبریری میں موجود بتایا ہے مگر ڈاکٹر جیل جالبی کے بقول:

”ایک افسانے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے۔“

(تاریخ ادب اردو، ڈاکٹر جیل جالبی، صفحہ ۱۵۹)

خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کی تصنیف معراج العاشقین کو اردو کی پہلی نثری تصنیف مانا جاتا ہے۔ مگر ڈاکٹر جیل جالبی نے اس کتاب کے مصنف کا نام مخدوم شاہ حسینی بیجاپوری بتایا ہے جو کہ بہت بعد کے دور کے ہیں۔ مگر اکثر مؤرخین ادب کا اس پر اتفاق ہے کہ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کی تصنیف معراج العاشقین اردو نثر کی پہلی تصنیف تھی۔ نیز اس کے علاوہ دو درسلے معراج نامہ اور سربارہ بھی خواجہ صاحب کی تصنیف بتائے جاتے ہیں۔ خواجہ صاحب کی زندگی گلبرگہ دکن میں بسر ہوئی۔ اگرچہ آپ کی پیدائش شمالی ہند میں ہوئی تھی۔

پندرھویں صدی عیسوی میں حضرت گیسو دراز کے ایک خلیفہ حضرت شمس العارف شاہ میراں جی دم ۹۶۴ھ (۱۵۵۶ء) کی چار تصانیف کا ذکر ملتا ہے۔ مگر یہ چاروں کی چاروں زیور طبع سے آراستہ نہیں ہوئیں۔ ان کے نام یہ ہیں:

(۱) شرح مرغوب القلوب (۲) جل ترنگ (۳) گل باس (۴) رب رس۔
جیل نقوی نے اپنے ایک مضمون میں شرح مرغوب القلوب اور سب رس کے
دو اقتباس بھی بطور نمونہ دیئے ہیں۔

سولہویں صدی عیسوی میں شمس المشاۃ شاہ میراں جی کے صاحبزادے شاہ
برہان الدین جانی نے کلمۃ الحقائق میں تصوف اور معرفت کے مابین قلم بند کئے یہ
کتاب سوال و جواب کی صورت میں ہے۔ اس میں تصوف کا فلسفہ اس کی مخصوص
اصطلاحات میں سمجھانے کی کوشش ملتی ہے۔ لیکن بنیادی طور پر ان کی تشریح ہندی
مزاج غالب ہے۔

سترھویں صدی عیسوی کے مصنف امین الدین اعلیٰ کے نثری رسائل گنج مخفی
اور رسالہ وجودیہ کا موضوع بھی تصوف ہی ہے۔ ایسے ہی اس دور کے مصنفین میراں جی
خدائا کی شرح تمہید امت ہدائی اور میراں یعقوب کی شائے الاتقیاء کا موضوع بھی
تصوف ہی ہے۔ مگر میراں جی خدائا اور میراں یعقوب کے اسلوب پر فارسی اثرات
کا غلبہ دکھائی دیتا ہے۔

سترھویں صدی عیسوی کی سب سے قابل ذکر تصنیف ملا دجی کی سب رس
ہے۔ دجی نے ۱۶۳۵ء میں سب رس کی تصنیف کی۔ یہ ایک مفید ہے۔ جس کا دوسرا
نام قصہ حسن دول ہے۔ یہ ایک فارسی منظوم قصے کا اردو ترجمہ ہے۔ اس کی تشریح
فارسی اسلوب کا غلبہ ملتا ہے۔ یہ کتاب اردو کی ابتدائی فرہنگ کا ایک خوبصورت
نمونہ ہونے کے باوجود ایک ترقی یافتہ اسلوب کی حامل ہے۔

اٹھارھویں صدی عیسوی میں اردو تشریفی اور صوفیانہ موضوعات کے دائرے
سے باہر آئی اور دوسرے علمی موضوعات کے لئے بھی اردو کا دامن وسیع ہوا۔ لیکن
۱۸۵۷ء تک ہمیں اردو زبان کے دو بنیادی موضوعات دکھائی دیتے ہیں یعنی
مذہب اور داستان۔

ابتدائی دکنی تصانیف میں سب رس داستان ہے، تو بہت سی دوسری
تصانیف کا موضوع مذہب ہے۔
اٹھارھویں صدی عیسوی میں اردو شاعری کی طرح اردو نثر بھی شمالی ہند

پہنچی اور ترقی کی منازل طے کرنے لگی۔ شمالی ہند کے پہلے مصنف فضل علی فضلی تھے جنہوں نے کربل کتھا لکھی۔ یہ ملا واعظ کا خفی کی تصنیف روضۃ الشهداء کا آزاد اردو ترجمہ ہے۔ اسی کا موضوع نام سے ظاہر ہے۔ فضلی نے یہ کتاب ۱۷۳۱ء میں لکھی۔ یہ حقیقی، مسیح اور یحییٰ ۱۵ اسلوب کا عمدہ نمونہ ہے۔

فضلی کے بعد ۱۷۶۶ء میں اردو نثر میں سودا نے اپنے دیوان کا اردو میں دیباچہ لکھا۔ مگر اس کا انداز بیان اور زیادہ گنجشک ہے۔

ان کے بعد شاہ رفیع الدین نے ترجمہ قرآن اور شاہ عبدالقادر نے تفسیر موضح قرآن لکھی۔ یہ تفسیر ایک عہد آفریں کارنامہ ہے۔ اس میں زبان و بیان کے کئی خوبصورت نمونے ملتے ہیں۔ شاہ عبدالقادر نے زبان و بیان پر غیر معمولی قدرت رکھنے کے سبب بڑی رواں اور سلیس زبان میں ترجمہ و تفسیر لکھی۔ حامد حسن قادری نے موضح قرآن کا سن تصنیف ۱۷۹۰ء بتایا ہے۔

اسی صدی عیسوی میں رستم علی غموری کی تصنیف قصہ و احوال ردیہ اور محمد حسن کلیم نے قصہ رنگیں لکھیں۔

اس صدی میں دو ایسی داستانیں لکھی گئیں، جو اردو کے دو مقبول مگر مختلف اسٹائٹ کا نمونہ ہیں یعنی عین کی نو طرز مرصع اور شاہ عالم ثانی کی عجائب القصص نو طرز مرصع اردو کے خصل اسلوب میں لکھی گئی۔ جس میں سجع و قافیہ اور شکل پسندی کو اپنے اوپر فرض کر لیا گیا ہے جب کہ عجائب القصص عام بول چال کی زبان میں ہے اور اس کا اسلوب بھی نہی ہے جو بعد میں فورٹ ولیم کالج کے مصنفین کے ہاں نظر آتا ہے اٹھارہویں صدی عیسوی میں بہت سے یورپین مصنفین نے اردو زبان کے قواعد مرتب کئے۔ قواعد نوہی کی داستان بہت طویل ہے، جس کا ذکر مولوی عبدالحق نے قواعد اردو کے مقدمے میں کیا ہے۔

انیسویں صدی اردو نثر کے لئے بہت مفید ثابت ہوئی۔ ۱۸۰۰ء کو لارڈ ولزلی نے کلکتہ میں فورٹ ولیم کالج کا افتتاح کیا۔ اس میں فارسی، عربی اور اردو زبان کی تدریس کے شعبے موجود تھے اس کالج کے قیام سے قبل ڈاکٹر ٹکرائسٹ نے ایک نجی مدرسہ کھول رکھا تھا اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے ملازموں کو پرائیویٹ

اردو پڑھاتے تھے۔ انہوں نے اردو قواعد اور لغات بھی لکھی تھیں یہی ڈاکٹر جان گلکراٹ
شعبہ ہندوستانی کے سربراہ مقرر ہوئے۔ اس شعبے میں زبان کی تدریس کے علاوہ
تصنیف و تالیف کا شعبہ بھی موجود تھا۔ ڈاکٹر گلکراٹ کی زیر نگرانی اس شعبے میں
ساتھ کے قریب ادبی کتب لکھی گئیں جن میں سے مندرجہ ذیل قابل ذکر ہیں۔

۶۱۸۰۳	مجلوعہ	میر بہادر علی حسینی	اخلاق ہندی
۶۱۸۰۴	"	سید حیدر بخش جیدری	توتنا کہانی
"	"	"	گلشن ہند
"	"	شیر علی افسوس	باغ اردو
"	"	کاظم علی جوان	شکفتہ
"	"	مرزا علی لطف	گلشن ہند
"	"	میرامن دہلوی	باغ دیہار
"	"	حیدر بخش جیدری	آرائش محفل
"	"	بہادر علی حسینی	نثر بے نظیر
"	"	منظہر علی جوان	مادھونل اور کام کنڈلا
"	"	"	یتیمال پچسی
۶۱۸۰۴	"	نہال چند لاہوری	مذہب عشق
۶۱۸۰۵	"	حفیظ الدین	خرد افروز
۶۱۸۰۸	"	شیر علی افسوس	آرائش محفل
		للولال جی	سنگھاسن یتسی
		اکرام علی	انخوان الصفا

فورٹ ولیم کالج میں ان کے علاوہ بھی بہت سی کتب لکھی گئیں جن کا موضوع
گرامر، لغات، تاریخی یا اخلاقیات ہے۔ مگر ان میں صرف مذکورہ کتب کو شہرت
نصیب ہوئی اور سب سے زیادہ شہرت باغ دیہار اور ان کے مصنف میرامن
کو حاصل ہوئی۔

فورٹ ولیم کالج کے مصنفین کے ہاں ایک بات قدر مشترک کی حیثیت رکھتی

ہے۔ وہ ہے سادہ اور سلیس انداز بیان۔ ان مصنفین نے بول چال کی سادہ نشیمن کتابیں لکھی۔ بول چال کی زبان کو مدنظر رکھنے کی بدولت ان کے ہاں روزمرہ اور محاورہ کا بھرپور استعمال ہوا اور بول چال کی زبان کے اندر تخلیقی امکانات واضح ہوئے۔ ان مصنفین نے زبان کے مزاج اور لفظوں کی تخلیقی قوت کا اندازہ کیا اور لفظوں کا درست انتخاب کرنے کی کوشش کی۔ فارسی آمیز اور قلیل عبارت لکھنے والے جو کام قافیے اور سجع سے لیتے تھے۔ ان مصنفین نے وہی کام لفظوں کے درست انتخاب سے کیا۔ سلیس اور سادہ زبان لکھنے کی وجہ سے ان کے ہاں جذبات نگاری میں حقیقت جھلکتی دکھائی دیتی ہے اور مدنظر نگاری میں آپ کے عہد کی معاشرت کی تصویر بالکل نمایاں نظر آتی ہے۔

میرامن کی تصنیف باغ و بہار اور دوا دہ کا عہد آخری کا زمانہ ہے اس میں جدید ناول کے ابتدائی حذو خال تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مگر یہ بے سود کاوش ہے۔ ہاں یہ کتاب اپنے خوبصورت اسلوب اور اپنے دلکش انداز بیان کی بدولت ایک زندہ کتاب ہے۔ اس کے قصے میں کوئی ندرت نہیں پائی جاتی۔ ساری ندرت اس کے اسلوب بیان اور انداز پیش کش میں ہے۔ اس میں کل پانچ قصے ہیں۔ آخری دو قصے اختصار کی وجہ سے اپنا ابتدائی اسلوب برقرار نہ رکھ سکے مگر ابتدائی قصوں میں مزے لے کر قصہ سنانے کا وہ خوبصورت انداز ہے، جس نے اسے ہمیشہ کی زندگی بخش دی ہے۔ میرامن قصہ گوئی کے فن سے بخوبی آشنا ہیں۔

میرامن دہلوی تھے اور انہیں دہلوی مولے پر ناز ہے، ان کے ہاں دہلی کا روزمرہ اور محاورہ ملتا ہے۔ میرامن نے ایک اور کتاب گنج خوبی بھی لکھی۔

فرٹ ولیم کالج کے دیگر اہم مصنفین میں میر شیر علی افسوس۔ نہال چند لہوری منظر علی دلا، لالال کوی، خلیل خاں اشک، حیدر بخش حیدری، بہادر علی حسینی، کاظم علی جوان اور مولوی اکرام علی نے شہرت پائی حیدری، افسوس اور حسینی کا مختصر تعارف یوں ہے۔

فرٹ ولیم کالج کے ایک اہم مصنف حیدر بخش حیدری دہلی میں پیدا ہوئے تعلیم پائی اور پھر فکر روزگار انہیں کھینچ کر لکھنے لے گئی۔ جہاں وہ قصہ ہر ماہ لکھ کر

جان گلکار اسٹ کے پاس پہنچے۔ انہوں نے قصہ لپنڈ کیا اور حیدری کو سرکار اور برسر روزگار کر دیا۔ قصہ مہروماہ زمانے کے دھند لکوں میں کہیں گم ہو گیا جس کا کوئی سراغ نہ مل سکا۔ ایسے ہی ایک اور بھی تصانیف قصہ لیلیٰ مجنوں بھی کہیں کھو گئی۔ حیدری شاعر بھی تھے اور نثر نگار بھی۔ ان کی تصانیف کی فہرست یہ ہے :

قصہ مہروماہ (گم شدہ)

قصہ لیلیٰ مجنوں (گم شدہ)

ہفت پیکر (مثنوی) ناپید ہے۔

تاریخ نادری (تاریخ جہاں کشائے نادری کا اردو ترجمہ یہ بھی نایاب ہے۔
گزار دانش (بہار دانش کا اردو ترجمہ)

گلدستہ حیدری، مرغیوں، حکایات، طنزیات اور متفرق تحریروں کا مجموعہ
گلشن ہند (تذکرہ)

گل مغفرت (روضۃ الشهداء کے اردو ترجمہ کا انتخاب)

آرائش محفل اور توتا کہانی

آخری دو تصانیف حیدری کی سب سے اہم تصانیف ہیں۔

حیدری نے سادہ اور سلیس زبان لکھی۔ وہ زبان کے استعمال میں قواعد کا خاص خیال رکھتے ہیں اور محاورے کے چٹھارے کا خاص خیال نہیں کرتے۔ "توتا کہانی" میں حیدری نے تو نے کی زبان سے بہت سی کہانیاں سنوائی ہیں حقیقت اور فطرت کو مد نظر رکھتے ہوئے معاشرت کی عکاسی کی ہے۔ وہ اشعار سے اور عبارت آرائی کے بعض دوسرے ذرائع سے لطف اندوزی کا سامان پیدا کر لیتے ہیں۔

میر شیر علی افسوس بھی دہلی میں پیدا ہوئے۔ لکھنؤ میں ایک مدت گزارے اور مختلف صحیفوں میں شائع ہوئے۔ فورٹ ولیم کالج میں ملازم ہو کر باغ اردو اور آرائش محفل دو کتابیں ترتیب دیں۔

آرائش محفل منشی سبحان رائے کی کتاب "خلاصۃ المتعارفین" کا اردو ترجمہ ہے یہ کتاب ۱۸۰۸ء میں شائع ہوئی۔ اس کی عبارت مقفلی ہے اور کسی قدر مشکل بھی۔ البتہ باغ اردو جو کہ شیخ سعدی کی گلستان کا ترجمہ ہے۔ آسان زبان میں ہے۔ اگرچہ اکثر

اوقات وہ فارسی عبادت کا فطری ترجمہ کر دیتے ہیں، جو ذوق سلیم پر گراں گزرتا ہے۔ فورٹ ولیم کالج کے ایک اہم شرنکار میر ہادر علی حسینی بھی تھے۔ حسینی قرآن پاک کا ترجمہ کرنے والوں میں بھی شامل تھے۔ انہوں نے نثریہ نظریہ، اخلاق ہندی اور رسالہ گلکستہ تصنیف کیں۔ نثریہ نظریہ میں مثنوی سحرالبیان کے قصے کو نثر میں لکھا گیا ہے۔ اخلاق ہندی میں ہتویدیش کی کہانیوں کو اردو میں منتقل کیا گیا ہے اور رسالہ گلکستہ میں اردو قواعد مرتب کئے گئے ہیں۔

حسینی کی نثریہ نظریہ کی عبارت میں خاصا تکلف ملتا ہے۔ مگر عبارت کی روانی اور سلاست برقرار ہے۔ انہوں نے اخلاق ہندی میں سادگی کو اپنایا ہے، مگر ان کا پایہ میرامن اور حیدری سے بہت کم ہے۔

فورٹ ولیم کالج ایک لحاظ سے ایک ادبی جزیرہ تھا۔ جس کے چاروں طرف مشکل ندیسی کا سمندر موجزن تھا۔ اس کالج کی ادبی تحریک سے کالج کے باہر کے لوگ زیادہ متاثر نہ ہو سکے اور خط و کتاب کے لئے قدیم، ثقیل اور مقفی و مسجع زبان رائج رہی۔ فورٹ ولیم کالج کے باہر دہلی کالج کی علمی و ادبی خدمات اپنی جگہ ایک اہمیت کی حامل ہیں۔ اسی کالج کے فضلاء نے بعد میں ادب اردو کو بہت آگے بڑھایا۔

کالج سے باہر جن مصنفین نے ادبی خدمات سرانجام دیں، ان میں سے وجب علی بیگ سرور سب سے زیادہ لائق اعتنا ہیں۔ سرور میرامن کا رد عمل ہیں۔ میرامن کو دہلوی ہونے پر ناز ہے، تو سرور کو لکھنوی ہونے پر فخر ہے۔ سرور ۱۸۵۵ء میں لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ پچپن اور جوانی آصف الدولہ اور سعادت علی خاں کے دور میں لکھنؤ میں بسر کی۔ سرور نے دس کے قریب کتب لکھیں جن کی تفصیل یہ ہے۔

- (۱) فسانہ عجائب (۲) سرور سلطانی (۳) شرار عشق دہم (۴) شگوفہ محبت
- (۵) گلزار سرور (۶) بستان سرور (الف لیلہ کا ترجمہ) (۷) فسانہ عبرت (۸) انشائے سرور (۹) نثر نثرہ شمار (۱۰) تہنیت جشن شادی۔

ان میں فسانہ عجائب مقبول ترین کتاب ہے اور اپنے پرتکلف اور ثقیل انداز بیان کی وجہ سے نمایاں ہے۔ سرور کے قصے میں باغ و بہار کے مقابلے میں زیادہ پچیدگی اور دلچسپی ہے۔ ان کے ہاں اس دور کے لکھنؤ کی فارغ البالی اور عیش و عشرت کے

نوبصورت مرتعے ملتے ہیں مگر ثقیل انداز بیان کی وجہ سے قاری کو جو ذہنی کوفت اٹھاتی پڑتی ہے، اس لئے یہ بہت کم پڑھی جاتی ہے، مگر تاریخ ادب میں یہ ادبی سے زیادہ تاریخی اہمیت رکھتی ہے۔

سرور کے علاوہ اس دور کے شہکاروں میں سر سید احمد خان، مولوی کریم الدین غلام امام شہید، غلام غوث بیختر، امام بخش صہبائی، منشی کریم الدین، خواجہ امان، انشاء اللہ خان، فقیر محمد گویا اور محمد بخش مجبور کے نام نمایاں ہیں۔

ان مصنفین میں سے خواجہ امان نے بستان خیال کا ترجمہ کیا۔ انشاء نے رانی کیشکی کی کہانی اور سبک گوہر لکھی۔ فقیر محمد گویا نے بستان حکمت کے نام سے انوار سیلی کا ترجمہ کیا۔ مجبور نے نورتن لکھی۔ یہ سب داستانیں ہیں۔

اس دور کے شہکاروں میں سر سید احمد خاں کا نام نمایاں ہے لیکن ان کا ایک عہد آفریں کارنامہ ۱۸۵۷ء کے بعد سامنے آیا۔ اس لئے انہیں دورِ جدید کا بانی بھی کہنا چاہیے۔ دورِ قدیم میں انہوں نے آثار الصاوید اور بہت سی چھوٹی موٹی کتابیں لکھیں۔ آثار الصاوید اس دور کے مروجہ پر تکلف انداز بیان کا نمونہ تھی۔ اس لئے سر سید نے ۱۸۵۷ء کے بعد آثار الصاوید کو دوبارہ آسان زبان میں تحریر کیا۔

سر سید احمد خاں دورِ قدیم کے خاتم بھی ہیں اور دورِ جدید کے نقیب بھی، اس لئے ان کا تذکرہ دورِ جدید کے فاتح کی حیثیت سے اگے آئے گا۔

تنقید

تنقید کا معنی ہے کہ کھرا کھوٹا پہچانا، مگر ادب میں یہ ایک ایسی صنف ادب کے لئے مردود ہے، جس میں ادب کے بارے میں اصولی یا عملی بحث کی جائے۔ کسی ادب پارے کی قدر و قیمت دریافت کی جائے یا اصولی طور پر یہ طے کیا جائے کہ ادب پارے کو کیسا ہونا چاہیے یا ادب پارہ انسان یا انسانی زندگی سے کیا تعلق رکھتا ہے۔ بعض کے نزدیک اس مفہوم کے لئے موزوں تر لفظ نقد یا انتقاد ہے۔ اس خیال کے حامی حامد اللہ افسر بھی ہیں جو کہ لکھتے ہیں،

”لفظ تنقید عربی صرف و نحو کے اعتبار سے صحیح نہیں۔ اس کی جگہ نقدا یا انتقاد ہونا چاہیے، لیکن اردو میں اب یہ لفظ اس قدر رائج ہو گیا ہے کہ اس کی جگہ دوسرے لفظ کا استعمال مناسب نہ ہوگا۔ جہاں تک اردو زبان کا سوال ہے اسے صحیح سمجھنا چاہیے۔“

(تنقیدی اصول اور نظریے، صفحہ: ۱۶)

اردو کے دور قدیم میں تنقید کو اس قدر درخور اعتناء نہ سمجھا جاتا تھا۔ جیسا کہ آج سمجھا جاتا ہے۔ اردو کی قدیم تنقید دوسری اصناف ادب کی طرح فارسی تنقید کے زیر اثر پر مان چڑھی فارسی تنقید کا ایک میکا کی مانند تھا۔ چند اصطلاحات تھیں۔ جو ادب کی قدر و قیمت کے تعین کے لئے استعمال کی جاتی تھیں۔ یہ اصطلاحات زیادہ تر زبان اور ادب کے ظاہری پہلو سے متعلق تھیں۔

اردو میں قدیم تنقید تذکروں کی صورت میں موجود ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ اس دور کے مشاعرہ نویس بھی ایک طرح کی تنقید کی جاتی تھی مگر وہ تنقید آہ، دہا، پر شتمل ہوتی تھی یا زبان کی خوبیوں خایموں کے بارے میں ہوتی تھی کبھی کسی لفظ کی سند مانگی جاتی تھی اور کبھی کسی شعر میں شتر گری، تعقید اور ابلاٹے جلی جیسی لفظی خایموں کی

تلاش کی جلاتی تھی اس کے علاوہ اکثر شاعر خود شعروں میں بھی اپنا نظریہ شعر پیش کر دیتے تھے، جیسے میر کا شعر ہے :

مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحبِ جی میں نے
درد و غم کہتے کئے جمع تو دیدان کیا

باقاعدہ تنقید کا معیار یہ نمونہ اس دور کے شاعروں کے تذکرے میں ان تذکروں میں میر تقی میر کا نکات الشعراء، میر حسن کا تذکرہ شعرائے اردو، غلام بہدانی مصحفی کا تذکرہ ہندی اور ریاض الفضا، قاسم کاغزین زکات اللہ، قدرت اللہ خاں قاسم کا مجموعہ نغمز، نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ کا گلشن بے خار، کریم الدین کا طبقات الشعراء اور لالہ سری رام کا جھانڈ جاوید قابل ذکر ہیں۔

تذکروں کی بے شمار قسمیں ہیں۔ ڈاکٹر یحییٰ عبداللہ نے انہیں سات قسموں میں شمار کیا ہے۔

- ۱۔ وہ تذکرے جن میں صرف اعلیٰ شاعروں کے مستند حالات مع ان کے عمدہ کلام کے انتخاب کے جمع کئے گئے ہیں۔
- ۲۔ وہ تذکرے جن میں تمام قابل ذکر شعراء کو جمع کیا گیا ہے۔ اور مصنف کا مقصد

جامعیت اور استیعاب ہے۔

- ۳۔ وہ تذکرے جن کا مقصد تمام شعراء کے کلام کا عمدہ اور مفصل ترین انتخاب پیش کرنا ہے اور حالات جمع کرنے کی زیادہ اہمیت نہیں۔

- ۴۔ وہ تذکرے جن میں اردو شاعری کو مختلف طبقات میں تقسیم کیا گیا ہے۔ اور تذکرے کا مقصد اس ارتقائی تاریخ کو قلم بند کرنا ہے۔

۵۔ وہ تذکرے جو ایک مخصوص دور سے بحث کرتے ہیں۔

۶۔ وہ تذکرے جو کسی وطنی یا ادبی گروہ کے نمائندہ ہیں۔

۷۔ وہ تذکرے جن کا مقصد تنقید سخن اور اصلاح سخن ہے۔

د شعرائے اردو کے تذکرے، بحوالہ اردو تنقید کا ارتقاء:

عبادت بریلوی، صفحہ: ۹۸

ان تذکروں میں سے بعض ترتیب زمانی کے اعتبار سے مرتب کئے گئے ہیں اور

بعض حروف تہجی کے حساب سے لکھے گئے۔

ان تذکروں میں شاعر کے کسی قدر حالات اس کی افتاد طبع اور مزاج کا تذکرہ آج ان شاعروں کو سمجھنے میں معاون ثابت ہو سکتا ہے۔

ان تذکروں میں تنقیدی اشارے بھی ملتے ہیں۔ مثلاً کلام پر رائے، فارسی شاعروں سے ان کا مقابلہ، کلام پر اصلاح اور اس زمانے کی ادبی تحریک کا تذکرہ وغیرہ غرض یہ تذکرے اس دور کے شاعروں اور شعری مزاج کی تفہیم میں بہت معاون ہیں۔ ان تذکروں میں اکثر صفات گوئی سے کام لیا گیا ہے، مگر بعض کے ہاں جانبداری بھی ملتی ہے بہر حال اس دور کے شاعروں کے مختلف تذکرے، اردو کے اس دور کے تنقیدی سرمائے کے امانت دار ہیں۔

اصلاح زبان کی تحریک جو کمیرزا منظر جانجناں سے شروع ہو کر امام بخش ناسخ تک پہنچ کر مکمل ہوئی کا اثر اس دور کے تنقیدی مزاج پر بہت نمایاں ہے۔ اسی لئے شیفتہ نے گلشن بے خار میں نظیر اکبر آبادی کو ناپسند کیا ہے۔ اور نظیر ان کے پیمانے پر پورے نہیں اتر سکے۔ نظیر کے بارے میں شیفتہ لکھتے ہیں :

”اس کے بہت سے اشعار سوتیل کی زبان پر جاری ہیں اور ان اشعار پر نظر رکھتے ہوئے اسے شعرا کی صف میں شام نہ کرنا چاہیے۔“

(بحوالہ تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان دہندہ جلد ۱، صفحہ ۸۷)

مختصر یہ کہ اردو زبان میں تنقید کا ابتدائی نمونہ مثنوی قطب مشتری میں ملتا ہے جس میں ملا وجہی نے اپنا نظریہ شعر پیش کیا ہے تنقیدی شعور کی جھلکیاں مختلف تذکروں اور شاعروں کے اشعار میں عام ملتی ہیں، جیسے شیفتہ کا نظریہ شعرا کے ان اشعار میں نمایاں ہو رہا ہے :

وہ طرزِ شعر ہم کو خوش آتی ہے شیفتہ

معنی شگفتہ، لفظ خوش، اندازِ صاف ہو

شیفتہ کیسے ہی معنی ہوں مگر نامقبول

اگر اسلوب عبارت میں متانت کم ہو

اردو کی تنقید نگاری میں میر تقی میر کا تذکرہ نکات الشعراء اور شیفتہ کا گلشن

بے خار سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔

ڈراما

ڈراما کا لفظ ڈراؤڈیا ڈرائے سے مشتق ہے جس کے معنی ہیں، کر کے دکھانا۔ یہی کر کے دکھانے کی خصوصیت اس صنف کو دیگر افسانوی اصناف سے میسر کرتی ہے۔ ڈرائے کے مصنف کے لئے ضروری ہے کہ وہ سٹیج کے تقاضوں سے آگاہ ہو۔ سٹیج کے تقاضوں سے آگاہی کے بغیر جو ڈرائے لکھے گئے ہیں وہ سٹیج نہیں کئے جاسکتے۔ اور اگر سٹیج کئے بھی گئے تو کامیاب نہیں رہے۔ سوفوکلز، ٹیکسٹس، مولیر اور ابن عظیم زین ڈرامہ نویس سمجھے جاتے ہیں، جس کی وجہ ان کا سٹیج سے تعلق ہے۔ درنہ بہت سے عظیم ڈرائے محض کتابوں کی زیرت بن کر رہ گئے۔

ڈرائے کے مصنف کے منظر ناظرین ہوتے ہیں، جن میں ہر ذہنی سطح کے لوگ شامل ہوتے ہیں۔ اس لئے ڈرائے کی زبان کے سلسلے میں اس بات کا خاص خیال رکھا جاتا ہے کہ ڈرائے کی زبان ہر طبقہ کے لوگ سمجھ سکیں۔

ارسطو نے ڈرائے کے لئے چھ عناصر بیان کئے ہیں۔ ۱۔ کہانی، ۲۔ کردار ۳۔ الفاظ ۴۔ خیال، ۵۔ آرائش ۶۔ موسیقی۔ بعد کے نقادوں نے اس میں بعض اضافے بھی کئے ہیں۔ مثلاً مکالمہ، پلاٹ، آغاز، انتہا، انجام، تذبذب اور تصادم وغیرہ۔ مگر ڈرائے میں تین چیزیں بنیادی نوعیت کی ہیں۔ پلاٹ، کردار، مکالمہ۔

پلاٹ :

واقعات میں ربط و تسلسل اور ہم آہنگی کو پلاٹ کہا جاتا ہے۔ ڈراما نگار کے سامنے محدود وقت ہوتا ہے، جس میں اسے کہانی کو مکمل کرنا ہوتا ہے۔ اس لئے اسے چاہیے کہ وہ اختصار سے کام لے۔ ڈرائے میں آغاز، ارتقاء اور انجام میں ایک منطقی ربط ہو۔ صرف ایسے واقعات منتخب کئے جائیں، جو مرکزی خیال کو صنف نہ پہنچائیں۔ بلکہ مرکزی خیال کو واضح کریں۔ اور مصنف کے نظریہ حیات کو متعارف

کو اٹیں۔ ڈرائے کی بنیاد کشمکش پر ہے۔ یہ دو طرح کی ہوتی ہے (۱) داخلی (د) خارجی
داخلی کشمکش اس وقت پیدا ہوتی ہے۔ جب فرد کے اندر دو نقطہ ہائے نظر
باہم متصادم ہوں۔ دل اور دماغ میں پیکار ہو۔ جیسے محبت اور فرض کے مابین تصادم
جب فرد سماج یا سماج کے کسی ادارے سے یا افراد سے برسر پیکار ہو۔ اسے خارجی
کشمکش یا تصادم کہا جاتا ہے۔

کردار:

ڈرائے میں کردار بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ جب ایک فرد ایک مکالمہ بول
رہا ہو، تو اس کی شخصیت اس کے کلام سے ہم آہنگ ہو اور اس کی گفت گو صورت حال
سے متصادم نہ ہو یعنی غم، غصہ، خوشی کی حالتوں میں اس کی گفت گو انہی حالتوں کی ترجمانی
کر رہی ہو۔ ڈرائے کا کردار، ہر قسم کی جذباتی یا غیر جذباتی کیفیت پیش کرنے پر قادر ہو
اور کسی سماجی گروہ کی نمائندگی کر رہا ہو۔

مکالمہ:

ڈرائے کی کہانی مکالمے کے ذریعے مکمل ہوتی ہے۔ کبھی مکالمہ اور کبھی خود کلامی
بہر حال کرداروں کی گفتگو کہانی کو آگے بڑھاتی اور تکمیل تک پہنچاتی ہے۔
مکالمے کی زبان سادہ، دلچسپ اور رواں ہو اور کردار کی سماجی حیثیت کو ظاہر
کرنے کے ساتھ اس کی انفرادی شخصیت کو ابھارنے میں بھی معاون ہو۔

ڈراما زمانہ قدیم سے ہی مختلف اقسام میں مردع رہا ہے۔ یونانیوں نے چھٹی
صدی ق۔ م میں المیہ اور پانچویں صدی ق۔ م میں طرہ بہ کو ترتیب دیا۔ کئی صدیوں
بعد اٹلی میں ڈراما ترقی یافتہ صورت میں سامنے آیا۔ اس میں کئی قدیم اور اختراعیں
ہوئیں۔ دسویں صدی عیسوی میں جرمنی میں اور بارہویں صدی عیسوی میں فرانس
سپین اور انگلستان میں ڈرائے کی ابتدا ہوئی۔

ہندوستان میں ڈراما زمانہ قدیم سے موجود تھا۔ ڈرائے کی ابتدا کے سلسلے
میں ایک ایسی روایت موجود ہے، جو دیومالائی روایت سے زیادہ حیثیت نہیں
رکھتی مگر اس سے یہ بات بہر حال ثابت ہوتی ہے کہ ہندوستان میں زمانہ قدیم سے
ڈراما موجود تھا۔ یہ روایت خاصی طویل ہے مگر ڈرائے کے بارے میں ہندوؤں کا
محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

عقیدہ ممتاز منگھوری نے اندر سبھا کے مقدمے میں مختصر ایول بیان کیا ہے :

”ہندوؤں کے عقیدے کے مطابق دیوتاؤں کے دنیا کے راجا اندرا اور دوسرے دیوتاؤں نے برہما سے التجا کی کہ عالم بالا کے رہنے والوں کے لئے کوئی ایسا تفویجی مشغلہ مہیا کیا جائے۔ جو ان کے شایان شان ہو۔ برہما نے چارویں ویدوں کے عطر نکال کر ان کے مجموعے سے رقص کا فن بنایا اور اپنی اس نئی تخلیق کو ناٹھ وید کے نام سے موسوم کیا۔ ایک روایت یہ بھی ہے کہ ایک مرتبہ اندر نے برہما کی خدمت میں ایک ایسے وید کی درخواست کی، جو ان لوگوں کی دسترس میں ہو۔ جن کے لئے چاروں ویدوں کا مطالعہ منور ہے برہما نے یہ درخواست منظور کر لی اور یہ خدمت ناٹھ وید تخلیق کر کے بھرت منی کے سپرد کی تاکہ وہ اسے فانیوں میں مقبول بنائیں، بھرت منی نے رقص اپنے سولہ کول اور چیلوں کو سکھایا، لیکن یہ محسوس ہوا کہ رقص کی بعض صورتیں ایسی ہیں جنہیں صرف عورتیں ادا کر سکتی ہیں۔ یہ صورت حال جب برہما سے بیان کی گئی، تو اس نے کچھ حسین و جمیل عورتیں پیدا کر دیں جو ابرائیں کہلاتی ہیں۔“

(اندر سبھا، مرتبہ: ممتاز منگھوری، صفحہ ۳۳، ۳۴)

اردو زبان میں ڈرامے کی ابتداء کے سلسلے میں مختلف نظریات موجود ہیں۔ ڈاکٹر محمد اسلم قریشی نے اس سلسلے میں مختلف محققین کی آراء پیش کرتے ہوئے آخر میں اس کی ابتداء کا سہرا سرزمینِ دکن کے لوگوں کے سر باندھا ہے۔

مختلف نظریات کو مختصر اذیل میں پیش کیا جاتا ہے :

(۱) سنسکرت ادب میں کالی داس اور اس کی لازوال تخلیق **شکنتلا** کا مقام بہت بلند ہے۔ شکنتلا مہابھارت کا قصہ ہے۔ نواز نے اس قصہ کو سنسکرت سے بڑج بھاشا میں منتقل کیا۔ اس نے شکنتلا ناٹک کی بجائے مہابھارت کی طرز پر یہ قصہ لکھا۔ کاظم علی جوہان نے فورٹ ویلم کالج کی ملازمت کے دوران سن ۱۸۰۱ء میں اس کا اردو میں ترجمہ کیا۔ اس لئے ڈرامے کا اولیٰ نقش کاظم علی جوہان کا شکنتلا ناٹک ہے۔ لیکن یہ بات درست نہیں کیونکہ جوہان نے ”شکنتلا“ ناٹک یا ڈرامے کی طرز پر نہیں داستان کی طرز پر لکھی ہے۔ دوسرا نظریہ **داؤد علی شاہ** کے خاندان کے ایک شخص نے نواب کی روایت پر

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

مبنی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ مداری لال کا کھیل ماہ میرا ۱۸۵۱ء میں لکھنؤ میں عثمان شیخ پر کھیل گیا

تیسرا نظریہ یہ ہے کہ ہندوستان میں ڈرامے کا آغاز یورپ سے آئے ہوئے تاجروں اور مشنریوں نے کیا۔

چوتھا نظریہ ایک واقعہ پر مبنی ہے کہ گجرات کے لوگوں نے شاہجہان کے دربار میں ایک ڈرامہ دکھایا اور اس کو اپنی درخواست پیش کرنے کا ذریعہ بنایا۔

پانچواں نظریہ یہ ہے کہ اندر سبھا ڈرامے کا اولس نقش ہے لیکن اندر سبھا سے زمانی طور پر پہلے کئے ڈراموں کے منظر عام پر آنے سے یہ نظریہ زیادہ مقبول نہیں رہا البتہ اندر سبھا کو ڈرامے کی پہلی ترقی یافتہ صورت ضرور قرار دیا جاسکتا ہے۔

چھٹا نظریہ یہ ہے کہ واجد علی شاہ اردو کے اولس ڈرامہ نگار تھے۔ البتہ اس بات پر دور آئے ہیں کہ ان کا پہلا ڈراما ان کی شہنوی افسانہ عشق پر مبنی تھا یا رادھا کہنیا کی داستان محبت پر ان کا لکھا ہوا چھوٹا سانا تک۔ ان نامکوں کو ہمیں کہا جاتا ہے کیونکہ ہمیں اداکاری سے زیادہ رقص و سرود ہوتا ہے۔ رقص و سرود واجد علی شاہ دہلی اودھ کی زندگی کا حصہ بن چکا تھا۔ وہ صرف عیش و عشرت کے لئے ہی رقص و سرود میں غرق نہ تھے بلکہ رقص اور موسیقی کے بارے میں مہارت بھی رکھتے تھے۔ ان کی اس مہارت کا ثبوت ان کی خود نوشت ”بہی“ ہے۔ اس لئے ان کی شخصیت ہم سے بہت مطابقت رکھتی تھی۔ انہوں نے ہم کے ممکنات کو اپنی تخلیقات میں خوبی سے سما جا کر کیا ہے انہوں نے کلی چھتیس ہم تصنیف کئے۔

واجد علی شاہ نے اودھ کی حکمرانی کے عہد میں ہم کی تصنیف کا سلسلہ شروع کیا پھر کلکتہ میں قید کے ایام میں یہ سلسلہ منقطع ہو گیا۔ وہ ۷ فروری ۱۸۵۶ء کو کلکتہ پہنچے۔ تاکہ اپنی معزولی کے خلاف اپیلی کر سکیں۔ مگر مئی ۱۸۵۷ء کو فورٹ ولیم میں قید کر دیئے گئے۔ ۹ جولائی ۱۸۵۹ء کو رہا ہوئے۔ تو میٹیا رنج کلکتہ میں قیام کیا۔ ذوق شہنشاہی کی تسکین کے لئے قانون اختری وضع کیا اور ذوق طرب کے لئے ہم دکھائے جانے لگے۔ واجد علی شاہ خود ہی ہم لکھتے۔ اداکاروں کو تمہیریت بھی دیتے۔ اس کام کے لئے انہوں نے بہت سی عورتیں رکھی ہوئی تھیں۔ اگرچہ کلکتہ میں ان کی وہ شان نہ رہی تھی جو زمانہ شہنشاہی میں تھی۔

بہر حال واحد علی شاہ کو اور دو کا پہلا ڈراما نگار ہونے کا شرف حاصل ہے۔
 واحد علی شاہ کے یہ دس عوام کے لئے نہ ہوتے تھے بلکہ عوام ان سے بالکل بے خبر
 بھی نہ تھے۔ اس لئے شاہی شیخ کے ساتھ ہی عوامی شیخ تیار ہوئے۔ لکھنؤ کے عوامی شیخ
 کاسب سے قابل ذکر کارنامہ امانت کی "اندر سبھا" ہے۔ اندر سبھا مہمرا گتور ۱۸۵۳ء
 اور ۲۵ اگست ۱۸۵۴ء کے دوران میں لکھی گئی۔ امانت کے ڈراما اندر سبھا میں دس کی
 بہت سی خصوصیات پائی جاتی ہیں مگر اس میں اداکاری کا عنصر دراز زیادہ ہے۔ ڈرامے کی
 کہانی کے بعض اجزاء ہندی دیو مال میں ملتے ہیں۔ اس میں کوئی خاص بات نہیں۔ قصہ سارے
 کا ساما دیو مال میں ہے۔ اس کے کردار اور بعض واقعات مافوق الفطرت ہیں۔ اس لئے اسے
 تمام کا تمام شیخ کرنا ممکن نہ تھا۔ اس میں بہت سے خلا موجود ہیں۔ بعض باتیں شیخ کرنے
 کی بجائے ناظر کو سنا دی جاتی ہیں اور وہ سمجھ لیتا ہے کہ یہ سب کچھ ہو گیا۔ ان کمزوریوں کے
 ساتھ ساتھ اس میں بہت سی فنی خوبیاں بھی موجود ہیں۔ مثلاً امانت کو محاکات پر قدرت
 حاصل ہے۔ انہوں نے حرکات و سکنات اور جذبات کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ امانت نے
 مکالموں اور پلاٹ میں ربط قائم کرنے کی شعوری کوشش کی ہے۔ اندر سبھا میں بھی قدیم
 ناٹکوں کی طرح ایک ماوی موجود رہتا ہے۔ اس میں ناچنے گانے کا وافر سامان موجود ہے
 اس میں امانت کی غزلیں اور گیت بھی موجود ہیں۔ جو اپنی ایک الگ اہمیت رکھتے ہیں۔ امانت
 اردو کے پہلے باقاعدہ گیت نگار بھی تھے۔ امانت نے اپنے اس ناٹک کے ذریعے لکھنؤ کی
 معاشرت کا ایک ایسا نقش پیش کیا ہے، جو کئی لحاظ سے بے حد مکمل ہے۔ اگرچہ فنی لحاظ سے
 اس میں سقم موجود ہیں اور کئی خلا بھی ہیں، جنہیں شرح اندر سبھا لکھ کر پورا کرنے کی کوشش کی
 گئی ہے۔

۱۸۵۴ء سے قبل ڈرامے کو مسلم معاشرے میں پسندیدگی کی نظر سے نہ دیکھا جاتا تھا
 خود امانت نے بھی اسے اخلاقی لحاظ سے پسندیدہ شے قرار نہیں دیا۔ امانت کے صاحبزادے اندر سبھا
 کا ذکر سننا بھی گوارہ نہ کرتے تھے مولوی نذیر احمد نے اپنے ناول توہم الفصوح میں اپنے پسندیدہ کردار
 کے ہاتھوں جو کتا میں جلائی ہیں، ان میں اندر سبھا بھی ہے
 بہر حال ڈرامہ رقص و سرود کی غرض سے خمدوح ہوا اور عیش و عشرت کی فضا میں
 پروان چڑھا۔

مثنوی (۱۸۵۷ء کے بعد)

مثنوی پر امن اور پرسکون ماحول میں لکھی جاسکتی ہے۔ ۱۸۵۷ء کا حادثہ ۲
خونیں امن و پرسکون دونوں کو تباہ کر گیا۔ مالی خوشحالی اور ذہنی سکون قصہ پارینہ ہو
چکا تو کسے فرصت کہ وہ سینکڑوں اشعار پر مشتمل مثنویاں لکھتا رہے۔ مثنوی لکھنے والے
شاعر بھی ۱۸۵۷ء کے بعد دوسری اصناف میں ہی طبع آزمائی کرنے لگے۔ چند ایک
مثنویاں لکھی گئیں۔ یہاں تک کہ آزادوں اور حالی نے مثنوی کی ہیئت میں نظمیں
کئی شروع کر دیں مگر مثنوی ایک ہیئت تو نہیں یہ تو ایک صنف ہے۔ بہر حال جو
چند ایک مثنویاں لکھی گئیں۔ ان کا مختصر سا جائزہ یہ ہے۔

حجاب زناں ۱۸۵۲ء اور ۱۸۷۳ء کے درمیانی عرصے میں مینرٹسکوہ آبادی
نے لکھی۔ یہ قصہ چھتیس صفحات پر مشتمل ہے۔ یہ ایک سلیقہ شعار لڑکی کا قصہ ہے۔ مینر
لکھنؤ کی رسمی اور پر تصنع شاعری سے بنزار معلوم ہوتے ہیں۔ اس قصے میں اصلاحی
رنگ غالب ہے۔ مینر نے اس میں لکھنؤ کی زوال پذیر معاشرت کا مذاق اڑایا
ہے۔ نیز تعلیم نواں کی اہمیت، نیک و بد عورتوں کے کردار وغیرہ پر خوبصورتی سے
روشنی ڈالی ہے۔ مینر نے باحیا عورت کی تصویریں کھینچی ہے۔

نہ بڑے پانچے میں حد سے سوا قاعدے کی ہے کرتی اور انگیا
اوپنچے گڑتے کو جانتی ہے تنگ پانچاے کا گھیر بھی نہیں تنگ
ہنیں بار یک اس کا پیرا بن کبھی کھلتا نہیں کہیں سے بدن
شوق کی مثنویوں کی عورتوں اور اس عورت میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔
مینر نے اپنی مثنوی سے وہی کام لیا ہے جو نذیر احمد نے اپنے ناولوں سے۔ داستان
میں منظر نگاری اور جذبات نگاری کے زیادہ مواقع نہیں، مگر چند مواقع پر منظر نگاری
اور جذبات نگاری کا کمال نظر آ جاتا ہے۔ مثنوی سادہ ہے۔ قصے میں تسلسل ہے،

ردائی ہے کہ میں تصنع نہیں۔ بہر حال یہ ایک کامیاب مثنوی ہے۔
 شام غریباں: ۱۲۷۹ ہجری میں یہ مثنوی امیر اللہ تسلیم نے نظم بند کی جو ۱۸۷۲ء
 میں مطبوعہ نول کشور سے شائع ہوئی۔ یہ ایک عشقیہ قصہ پر مشتمل ہے۔ اس قصہ کے بارے
 میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں:

”شام غریباں کی زبان پختہ آسان درواں ہے۔ مضامین فصیح و بلیغ ہیں۔“

درد کی منگوم داستاں: صفحہ: ۳۹۳

یہ ڈیڑھ ہزار اشعار پر مشتمل ہے، نمونہ کلام:

پھر آخر جذبہ دل نے کمی کی ہوئی تاثیر پیدا رہی کی
 اداسے صورت ابرو کھینچی وہ طبیعت کی طرح سے بٹ گئی وہ
 چھپائی شکل اپنی دل کی صورت گرایا خاک پر بسمل کی صورت
 تسلیم نے اس کے بعد بھی مثنویاں لکھیں جن کے نام یہ ہیں۔

(۱) نالہ تسلیم (۲) صبح خنداں (۳) دل و جان (۵) نغمہ بیل (۶)

شوکت شاہ رحمانی (۷) گوہر انتخاب (۸) تازیخ رام پور (۹) نواب رام پور کا سفر نامہ
 یورپ۔

فریاد داغ: نواب مرزا داغ کی تصنیف ہے۔ مگر یہ کچھ زیادہ اہمیت نہیں
 رکھتی۔ یہ ۱۸۳۸ اشعار پر مشتمل ہے۔ یہ مثنوی داغ نے سفر کلکتہ ۱۸۸۲ء کے بعد دودل
 میں لکھی۔

صبح ازل: شام ابد۔ لیلۃ القدر: یہ مثنویات امیر امینا نے لکھیں، ۱۸۵

سے پہلے امیر ابرار کم اور نور بخشی دو مثنویاں لکھ چکے تھے۔ مثنویاں سب مذہبی
 رنگ رکھتی ہیں۔ انہوں نے ایک مثنوی میر حسن کی سحر البیان کے جواب میں بھی لکھی
 تھی۔ امیر کی مثنویاں ردائی، سلاست اور قادر الکلامی کا خوبصورت نمونہ ہیں۔

محسن کا کوروی کی مثنویاں: محسن نے صبح بخلی، چراغ کعبہ اور شفاوت و
 تہمت سمیت پانچ مثنویاں لکھی ہیں۔ ان کے بارے میں ڈاکٹر ناظر حسین زیدی لکھتے ہیں:
 ”مثنویوں میں اسلامی رنگ اور طبعیات کی باریکیاں بہت گہری ہیں۔
 جنہیں سمجھنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ قرآن و احادیث کے مشہور حصے اچھی طرح دیکھا

میں ہوں صبح بخلی میں جو رسول مقبول کے میلاد برشتی، مناظر صبح کے ساتھ
تخیل کی رفعت اور اسلامی اصطلاحات و تلمیحات کی آمیزش بہت
خیال افروز ہو گئی ہے۔“

(تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان و ہند، جلد ۹، صفحہ: ۲۸۰)

صبح بخلی کے چند شعر ملاحظہ ہوں:

دلیل کو ختم کر چکا ہے آمادۂ ورود والے ہے
اطراف بیاصل مطلع صاف والفجر کے حاشیے پر کشاف
گردوں کے غلاف میں ہے پنہاں مشکوٰۃ شریف مہر تاباں
یہ مثنویاں مذہبی رنگ میں ڈوبی ہوئی ہیں مہر محسن کی قاور الکلامی کا نمونہ ہیں۔

چراغ کعبے کے تین شعر ہیں:

ہے نام خدا سوادِ تحریر والیل اذا سجد کی تفسیر
دربائے رواں ہے درنظم آسج بہ بحر خفیف بحر مواج
جاتا ہے کلیم آسمان تک معراج سخن ہے لامکاں تک

مولانا شبلی نعمانی نظم گوئی کی تاریخ میں ایک برگزیدہ مقام کے حامل ہیں۔ انہوں نے مثنوی
صبح امید لکھی۔ اس میں مسلمانوں کا ماضی و حال بڑی خوبصورتی اور قادر الکلامی سے
پیش کیا۔ انہوں نے مسلمانوں کا ماضی یوں بیان کیا ہے:

کیا یاد نہیں وہ ایام جب قوم بھی مبتلائے ایام
جب وہ قوم کہ جان بھتی جہاں کی جوتاج ہتی فرق آسمان کی
تھے جس پر شرافت و اقبال کسریٰ کو جو کہ چکی ہتی پامال
گل کر دیئے تھے چراغ جس نے قیصر کو دیئے تھے داغ جس نے

اسماعیل میرٹھی (۱۸۸۶ء - ۱۹۱۷ء) نے بھی مثنویاں لکھیں مگر یہ زیادہ تر
بچوں کے لئے ہیں۔ ان کی مثنویوں کے عنوانات یہ ہیں: ”خدا کی صفت“، ”کوا“ اور
رحمت اللعالمین۔ خدا کی صفت کے دو شعر ہیں:

سرسوں پھولی بسنت آئی ہولی پھاگن میں رنگ لائی
پھوٹیں نئی کو نیلیں شجر میں اک جوش بھرا ہوا سر میں

”کوا“ کے چند اشعار:

کوے ہیں سب دیکھے بھالے پونج بھی کالی، پر بھی کالے
کالی کالی دردی سب کی اچھی خاصی ان کے ڈھب کی
اسامیل میرٹھی کے ان اشعار سے ان کی قادر الکلامی اور روانی کا بخوبی

اندازہ ہوتا ہے۔

اکبر الہ آبادی (۱۸۲۵ء - ۱۹۲۱ء) نے بھی چند ایک مثنویاں لکھی ہیں۔

ان کے عنوانات یہ ہیں:

تعلیم نسواں، نامہ بنام اودھ پنچ، اگرہ کا ایک مقدمہ، ان کی دیگر مثنویاں
اس قدر مختصر ہیں کہ انہیں مثنوی کی بجائے نظم کہنا موزوں ہے۔ ان کی مثنویوں میں
فارسی ترکیب اور بیان کا تکلف ملتا ہے مگر موضوعات کا پھیلاؤ اور نظر کا اجتہاد ملتا ہے
بنام اودھ پنچ کے چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

اے گوہر مخزن طرافت اے جو ہر معدن طرافت
سرمایہ انبساط خاطر تسکین دل دنشاط خاطر
دیب چرم دفتر فصاحت عنوان صحیفہ بلاغت

تعلیم نسواں کے چند اشعار

تعلیم عورتوں کو بھی دینی ضرور ہے لڑکی جو بے پڑھی ہو تو وہ بے شعور ہے
حسین معاشرت میں سراسر فتور ہے اور اس میں والدین کا پیشہ قصور ہے
ان پر فرض ہے کہ کریں کوئی بندوبست چھوڑیں نہ لڑکیوں کو جہالت میں شادست

اکبر الہ آبادی نے مثنوی کے سلسلے میں ایک اجتہاد یہ بھی کیا کہ ایک مثنوی رباعی
کی بحر اور مثنوی کی ہیئت میں لکھی۔

۱۸۵۷ء کے بعد ہیئت کے نئے تجربات کا نیار جہان ابھرا تو بعض شعرا نے

قدیم اصناف میں ہیئت کے نئے تجربات کئے۔

محمد حسین آزاد نے ۱۸۶۷ء میں نظم کی تحریک شروع کی۔ انہوں نے مثنوی کی
ہیئت میں نظمیں لکھیں۔ ایسے ہی مولانا حالی نے نظم کے لئے مثنوی کی ہیئت کو اپنایا۔
مناجات بیوہ میں ہندی بحر استعمال کر کے بیان کے لئے نئی وسعت تلاش کی۔

مثنوی کے سلسلے میں ایک نمایاں تجربہ احمد علی شوق قدوائی نے کیا۔ انہوں نے مثنوی کی ہیئت میں ایک قصہ قلم بند کیا جس کا نام ”عالم خیال“ ہے مگر یہ مثنوی چار حصوں پر مشتمل ہے۔ ہر حصے کی بحر مختلف ہے۔ یہ چار حصے بظاہر چار تہیں ہیں مگر ان چاروں حصوں میں باطنی ربط ہے۔

اس مثنوی کے مواد کے بارے میں ڈاکٹر عنوان حشری لکھتے ہیں:

”مثنوی عالم خیال پر بارہ ماہ اور لوک گیت کی روایت کا ہلکا اثر بھی ہے۔ بارہ ماسر میں اظہار عشق عورت کی طرف سے ہوتا ہے اور لوک گیت میں شادی شدہ عورتوں کے جذبات کی عکاسی ہوتی ہے۔ قدیم لوک گیتوں میں کنواری لڑکیوں کے جذبات کی عکاسی نہ ہونے کے برابر ملتی ہے۔ عالم خیال میں شادی شدہ عورت کے جذبات کی عکاسی بھی ہے اور اس کی طرف سے اظہار محبت بھی۔“

اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، صفحہ: ۱۱۸

مثنوی کا انداز بیان سادہ اور سلیس ہے۔ تشبیہات میں ہندوستانی رنگ ہے اور ہندوستانی تہذیب کی جلوہ گری ہے۔ شوق نے درج ذیل مثنویاں لکھی ہیں۔

”حس“ ”بہار“ ”برسات“ ”طبیعات“ ”اور مذہب“ ”گنجینہ“ ”قاسم و ذہرا“ ”تراژ شوق“

شوق نے قاسم و ذہرا ڈرانے کی طرز پر لکھی اور عالم خیال میں بھی نیا تجربہ کیا۔ ان کے ہاں ناری تراکیب سے اجترانہ کے ساتھ ساتھ ہندی شاعری کا پر تو بھی ملتا ہے۔ انہوں نے عالم خیال میں خصوصاً اور باقی مثنویوں میں بھی نفسیاتی گہرائی کو خوبی سے بیان کیا ہے۔ عالم خیال کے چند شعرا ہیں:

ساتھ دلیوں کے ساتھ جھونے کو جاؤں کیا
دل دہاں ہے وہ جہاں بے دلی سے گاؤں کیا
کھل پڑے گی خود بخود چاہا ہر صدا کے ساتھ
منہ سے باہر آئے گی آہ ہر صدا کے ساتھ

جبراس بہانے سے آہیں بھرتو لوں گی میں
 راگ کی پیٹ میں نالے کرتو لوں گی میں
 رنج کی بے قراریاں رنج اگر دکھائے تو
 ایک رنگ آئے اور ایک رنگ جائے تو
 اس کی اس کی چھیڑ چھاڑ بڑا ستم کرے
 جس کے سامنے ہومنے ناک میں وہ دم کرے
 شوق کی طویل تریں مثنوی ”تراۃ شوق“ ہے۔ جو گلزار نسیم کے وزن اور
 رنگ میں ہے۔

خواجہ الطاف حسین حالی کی مثنویاں موضوع کی وسعت اور فکر کے اجتہاد کے
 علاوہ فنی بچکی بھی کھتی ہیں۔ ”حب وطن“ ان کی مشہور مثنوی ہے۔ بعض مختصر مثنویوں
 کو نظمیں کہنا مناسب ہے۔ جب وطن میں ماضی کا کوئی قصہ نہیں، حالی کی کیفیت ہے
 حال کی جزئیات ہی ایک قصہ کی قائم مقام ہیں ”حب وطن“ کے چند اشعار ملاحظہ ہو
 قوم سے جو تمہارے ہیں تراؤ سوچو اے میرے پیار داد و در تراؤ
 اہل دولت کو ہے یہ استغنا کہ نہیں بھائیوں کی کچھ پرداہ
 شہر میں قحط کی دہائی ہے جان عالم لبوں پہ آئی ہے
 بھوک میں ہے کوئی نڈھال پڑا موت کی مانگتا ہے کوئی دعا
 جوش ملیح آبادی (۱۸۹۲ء - ۱۹۸۲ء) نے بھی مثنویاں لکھی ہیں۔ چند
 ایک اہمیت کی حامل ہیں۔ ان کے عنوانات یہ ہیں۔

”تہذیب“، ”غلط بخشی“، ”شاعر و خدا“، ”وفاداران ازلی کا پیام شائشاہ“
 ہندوستان کے نام ”ہند نامہ“
 ”تہذیب“ کے چند اشعار ہیں:

گو یہ دعویٰ سچ ہے اے تہذیب کی روشن جہیں
 جگمگا اٹھتا ہے پر تو سے تیرے صحن زمیں
 وجد آتا ہے زمانے کو تیرے اشغال پر
 ناچتی ہے خلق گھنگھرؤں کی تال پیر

تیری ہی تعلیم سے کرتا ہے حاصل روزگار
گفت گو کی سحر انگیزی خموشی کا دقار
سیکھتی ہے ترس ہی مکتب میں بزم آب و گل
کیسی ادا سے مسکارتی کر سکتے ہیں دل

جوش کے ہاں قادر الکلامی، موضوعات کی وسعت، فکر کا جہاد، انقلابی
خیالات، روانی اور جزئیات کو سیٹھنے کا انداز ملتا ہے۔

احسان دانش (۱۹۱۲ء - ۱۹۸۲ء) نے بھی مثنویاں لکھیں۔ ان کی چند مثنویوں
کے نام ہیں۔ دو قریب، دو مثالیں، مزدور کی لاش وغیرہ۔
دانش کے ہاں روانی قلمی اور جزئیات نگاری کا حق ملتا ہے۔

علامہ اقبال نے بھی مثنوی کی ہیئت میں نظمیں لکھیں اور بعض نئے تجربات بھی
کئے ہیں۔ مثلاً "تاتی نامہ" کے ۱۹۹ اشعار کو سات بندوں میں تقسیم کیا ہے۔ ان کی
مثنویوں کے عنوانات ہیں "گائے اور بکری"، "ماں کا خواب"، "سخت"، "بلال"، "بلاد
اسلامیہ" وغیرہ۔

برجمین دتاتریہ کیفی کی مثنوی جگ بیتی کی ۲۵ فصیل ہیں اور ہر فصل کا وزن
مختلف ہے۔ یہ مثنوی کی ہیئت میں خوبصورت تجربہ ہے۔ جگ بیتی ایک منظوم
افسانہ ہونے کی وجہ سے مثنوی کہلانے کی مستحق ہے۔

موہن لال جگر نے بھی ہندی دیو مال سے یا گیا ایک قصہ مثنوی کی ہیئت میں
لکھا جس کا نام ہے "پیام سادتری"، بہر حال مثنوی ۱۸۵۷ء کے بعد سے ۱۹۴۷ء
تک کسی نہ کسی شکل میں زندہ رہی۔

قصیدہ

(۱۸۵۷ء کے بعد)

قصیدہ دربار میں پروالی چڑھا اور فن کی بلند یوں تک پہنچا مگر ۱۸۵۷ء میں پرانی دنیا کی بساط ہی لپٹ گئی۔ نہ دربار رہے نہ درباری۔ غزل کا سزاوار محبوب بھی کوٹھے سے نیچے اتر آیا۔ قصیدے کا مدح و دربار چھوڑ بیٹھا تو یہ قصیدے کا مستحق نہ رہا۔ اس لئے قصیدہ کیسے ترقی کرتا اور کیوں ترقی کرتا۔ لہذا قصیدے کا چراغ آخری بار لودے کر بجھ گیا۔ اس بھڑکتے چراغ کی آخری لورام پور نے دیکھی۔ رام پور دہلی اور لکھنؤ سے مساوی فاصلوں پر واقع ہے۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ میں رام پور کی ریاست بھی بہت سی دوسری ریاستوں کی طرح بچ رہی تھی۔ یہاں کے نواب سخن فہم اور پایہ شناس تھے۔ اس لئے اکثر شاعروں نے رام پور کا رخ کیا۔ یہ اپنوں کے نواب یوسف علی خاں ہی تھے۔ جن کے دائمی دولت سے مرزا غالب وابستہ تھے۔ بہر حال دہلی اور لکھنؤ کے شعرا و رام پور میں اکٹھے ہو گئے اور ایک گنگا جمنی شاعری وجود میں آئی۔ نواب یوسف علی خاں کے بعد ۱۸۶۵ء میں ان کے بیٹے نواب علی خاں مندر کشیں ہوئے تو اردو شاعری کی ترقی میں مزید اضافہ ہوا کیونکہ نواب علی خاں خود بھی لغز گو شاعر تھے۔

ذکر تھا قصیدے کا۔ رام پور میں غزل گوئی کے ساتھ ساتھ قصیدے کا وجود بھی باقی رہا۔ میر شکوہ آبادی، امیر مینائی، داغ دہلوی، جلال لکھنوی اور تسلیم نے قصیدے کا چراغ جلانے رکھا۔

میر شکوہ آبادی (۱۸۱۳ء - ۱۸۸۰ء) ایک عرصے تک لکھنؤ میں رہے یہ ناسخ کے شاگرد ہوئے بعد میں رشک کے ہاں جانے لگے۔ کلب علی خاں کے عہد میں رام پور آئے اور یہیں آسودہ خاک ہوئے۔ انہوں نے تین دیوان یادگار چھوڑے۔

قصیدے بڑے زوردار تھے۔ ان کے اشعار میں الفاظ کا شکوہ، تخیل کی بلندی اور لہجے کا جلال نمایاں ہے۔

نظام رام پوری (۱۸۱۹ء — ۱۸۸۲ء) رام پور میں ہی پیدا ہوئے۔ رواج کے مطابق جوان ہونے کے بعد فوج میں ملازم ہوئے۔ ان کی شاعری میں ایک عورت چنو کا ہاتھ بھی بتایا جاتا ہے انہوں نے بھی قصائد لکھے۔ نواب کلب علی خاں کی خدمت میں لکھے گئے ایک معروف قصیدے کا مطلع ہے :

انگڑانی بھی وہ لینے نہ پائے اٹھا کے ہاتھ
دیکھا جو مجھ کو چھوڑ دیئے مسکرا کے ہاتھ

اس قصیدے میں اپنی حالت زار کا بیان یوں ہے :

آنکھوں کے زنج ایسے سے ہیں کہ کیا کہوں
لوٹا ہے پیروں سینے کو کوہ بنا کے ہاتھ
ایسے پڑے ہیں صرف تولد کے موت کے
رہنے کا بھی مکاں بکا میرزا کے ہاتھ
کچھ گاؤں کے لئے تھے وہ پہلے ہی باک گئے
خالی بھی باک گئے زر قیمت اٹھا کے ہاتھ
اب ایک ہے کہ درد میسر نہیں اسے
کتاب ہے کچھ اشاروں سے ہر دم اٹھا کے ہاتھ

قصیدے کے یہ اشعار اس دور کی بد حالی کی خوبصورت تصویر پیش کر رہے ہیں۔

امیر مینائی (۱۸۲۸ء — ۱۹۰۰ء) لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ نواب یوسف علی خاں کے عہد میں رام پور آئے۔ نواب کلب علی خاں کی استادی کا شرف بھی حاصل کیا۔ امیر نے کثرت سے قصائد لکھے، جوان کے دیوان میں شامل ہیں۔ ان کے قصائد اور فصاحت و بلاغت اور جلال و جمال کا خوبصورت نمونہ ہیں۔ ایک نعتیہ قصیدے کے چند اشعار ہیں :

تفکر امتیاز جان و جاناں میں ہے کیا حد کا
عروض اب تک نہ آیا ہاتھ اس بریت معقد کا

نفخت فیہ من روحی کے معنی سے ہوا ثابت
خزانہ ہے محیط اس چشمہ روح مجرد کا
گیا شبہ سمجھ میں حبل الوریڈ آیا
رگ گردن مقام خاص ہے محبوب سرمد کا

نواب مرزا خاں داغ (۱۸۰۳ء - ۱۹۰۵ء) ذوق کے شاگرد تھے۔ انہوں
نے دہلی کی سرزمین میں جنم لیا۔ ۱۸۵۷ء کے بعد رام پور مستقر ٹھہرا۔ عرصے بعد انہیں
دہاں سے حیدر آباد جانا پڑا۔ داغ کے قصائد بلند پایہ ہیں۔ بلکہ رام بابو سکینہ کی
رائے تویہ ہے:

”قصیدہ میں وہ سودا اور ذوق کے ہم پلہ کہے جاسکتے ہیں۔ البتہ طہیر
دہلوی شاگرد ذوق اس صنف میں ان کے قریب قریب ہیں۔“

(تاریخ ادب اردو، صفحہ: ۲۲۱)

داغ کے ایک قصیدے کے چند شعر ملاحظہ ہوں۔ یہ قصیدہ انہوں نے میر
محبوب علی خاں کی شان میں لکھا تھا:

مطلع ہے:

کیا جواں بخت و جواں سال ہوا ہے عالم
فلک پر بھی کھاتا ہے جواں کی قسم

چند مزید شعر:

ہو گئی فصل بہاری میں بھی اب کے برسات
جوش سے ابر بہاراں کے ہوا یہ عالم
چرخ پر چھائی ہیں اس طرح گھٹائیں کالی
جس طرح ہوں رخ معشوق پر زلفیں بہیم
ہے سیاہ بریں اس روپ پر بگلوں کی قطار
انجم کاہ کشاں کی ہو بڑی جیسے بہیم

ان کے قصائد میں کنیہات کی جدت، تخیل کی بلندی، لفظوں کی فراوانی اور

فنی پختگی موجود ہے۔

ظہیر دہلوی (متوفی ۱۹۱۱ء) دہلی میں پیدا ہوئے۔ ذوق کے شاگرد تھے۔ ۱۸۵۷ء میں دہلی چھوڑی چلتے چلاتے رام پور پہنچ گئے۔ وہاں چار سال قیام کیا پھر واپس دہلی آ گئے۔ ظہیر نے اعلیٰ پائے کے قصائد لکھے اور قصیدے کی تاریخ میں اپنا نام محفوظ کر گئے۔

جلال لکھنوی (۱۸۳۳ء - ۱۹۰۹ء) حکیم اصغر علی داستان گو کے بیٹے تھے۔ ۱۸۵۷ء میں لکھنؤ چھوڑ کر رام پور چلے گئے۔ وہاں دوسرے اساتذہ فن کے ساتھ مشاعروں میں شریک ہونے لگے۔ ریاست نے خوب قدر دانی کی جلال نے بھی اعلیٰ پائے کے قصائد لکھے۔

امیر اللہ تسلیم (۱۸۳۰ء - ۱۹۱۱ء) فیض آباد کے ایک گاؤں میں پیدا ہوئے تسلیم ۱۸۵۷ء میں رام پور چلے گئے۔ وہاں معقول ذریعہ روزگار میسر نہ آیا۔ مگر نواب کلب علی خاں کی منہ نشینی کے بعد ان کی شان میں ایک قصیدہ پیش کیا اور وہاں بار پایا۔ تسلیم بھی عمدہ قسم کے قصائد لکھتے تھے۔ اور شوکت الفاظ، فصاحت و بلاغت وغیرہ کا خاص خیال رکھتے۔

ان مذکورہ بالا تمام شعراء کے قصائد وقت کی گرد میں دفن ہو چکے ہیں۔ مگر ایک شاعر ایسا ہے کہ جس کے قصیدے کا چراغ اب تک لودے رہا ہے اور وہ شاعر ہے محسن کاکوروی۔

محسن کاکوروی (۱۸۲۷ء - ۱۹۰۵ء) کاکوروی کے دین دار گھرانے کے فرد تھے۔ انہوں نے چار قصیدے سرور کوئین کی شان میں کہے ہیں۔ پہلا نعتیہ قصیدہ سولہ سال کی عمر میں کہا۔ بہاریہ مضامین سے رغبت تھی۔

پہلے قصیدے کا مطلع ہے :

پھر بہار آئی کہ ہونے لگا صحرائے گلشن

فنجی بے نام خدا ناز آہوئے عین

ان کا وہ قصیدہ جو ان کی شہرت عام اور بقائے دولہم کا سبب بنا

اس کا مطلع ہے :

سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل
 برق کے کاندھے پہ لاتی ہے صبا گنگا جل
 اس قصیدے میں شوکت الفاظ، مضمون آفرینی، منظر نگاری، تخیل کی
 بلندی اور انداز کا بے ساختہ پن نمایاں ہے۔ اس میں ماحول مقامی ہے۔ گنگا جنا،
 بندرا بن اور گوکل کا ذکر خالص مقامی فضا پیدا کرتا ہے۔ اس قصیدے کے
 چند اشعار ہیں :

گھر میں اشران کریں سروقدان گوگل
 جا کے جناب نہانا تو ہے اک طول اہل
 خبر اڑتی ہوئی آئی ہے مہابن سے ابھی
 کہ چلے آتے ہیں تیرنقہ کو ہوا پر بادل
 کانے کو سوں نظر آتی ہیں گھٹائیں کالی
 ہند کیا ساری خدائی میں تہوں کا ہے عمل
 نہ کھلا آٹھ پہر میں کبھی دو چار گھڑی
 پندرہ روز نہ ہوئے پانی کو منگل منگل
 دیکھیے ہوگا سری کشن کا کیونکر درشن
 سینہ تنگ میں دل گوپیوں کا ہے بیکل
 راکیاں لے کے سلوٹوں کی برہمن نکلیں
 تار بارش کا تو ٹوٹے کوئی سامت کوئی بیل

اس قصیدے کا آخری شعر ہے

کہیں جبریل اشارے سے کہ ہاں بسم اللہ
 سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل

یہ قصیدہ حضور اقدس کی علوم مرتب کا سچا اور پاکیزہ اظہار ہے۔ اس میں
 حضور اقدس کا یہ مقام و مرتبہ بیان کیا گیا ہے :
 نام احمد بزبان سر بلا مہم بصد
 لب پہ ہوصل علی دل میں مرے عز وجل

اس کا ہر شعر منتخب ہے اور قصیدے کے جلال و جمال کا نمونہ۔
مولانا الطاف حسین حالی (۱۸۳۷ء - ۱۹۱۲ء) نے بھی دو نعتیہ قصیدے
لکھے ہیں۔ ایک قصیدے کے چھ اشعار ہیں:

بنے ہیں مدحتِ سلطانِ دو جہاں کے لئے
نخن زباں کے لئے اور زباں دہاں کے لئے
وہ شاہ جس کا عدو جیتے جی جہنم میں
عداوت اس کی عذابِ ایمن ہاں کے لئے
وہ شاہ جس کا محب امن و عافیت میں مدام
محبت اس کی حصارِ حصیں اماں کے لئے
وہ چاند جس سے ہوئی ظلمت جہاں معدوم
رہا نہ تفرقہ روز و شب زماں کے لئے
وہ پھول جس سے ہوئی سعی باغباں مشکو
رہی نہ آمد و رفت چمنِ خواں کے لئے

یہ قصیدہ جدتِ طبع اور نزاکتِ خیال کا خوبصورت نمونہ ہے۔ حالی کے
قصائد میں عقیدت اور مقصدیت کا امتزاج ملتا ہے۔

نظمِ طباطبائی (۱۸۵۳ء - ۱۹۳۳ء) کے مجموعہ شاعری میں سات قصائد ملتے
ہیں۔ ان کے عنوانات یہ ہیں: (۱) ذکرِ بعثت و فتح مکہ (۲) قصیدہ معراج (۳)
ہجرت و غزوہ بدر (۴) محمد جاہلیہ کا کفر اور پیغمبرِ مجاہد (۵) قصیدہ احزاب (۶)
قصیدہ خیبر (۷) قصیدہ خین۔

نظم کے قصیدہ ذکرِ بعثت و فتح مکہ کے دو شعر ملاحظہ ہوں:
یہ کس راستے سے تو اے رہنما ہوتا ہوا آیا
ہزاروں ہی یوس عالم کو تو نے راہ دکھلائی
نہ ہوتے معجزے بھی تو کیا شک تھا رسالت میں
شریعت تیری ہے فطری نبوت تیری آبائی

مرزا محمد ہادی عزیز لکھنؤی دمتوفی ۱۹۳۶ء کے صحفہ ولایتی نو قضاہ ملتے ہیں۔ ان کے قضاہ میں تغزل کے خاصے اثرات ملتے ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں۔ ان میں نعت اور تغزل کا امتزاج ملتا ہے:

نہیں کشتی شبِ فرقت لبوں پر گھٹ کے حال آئی
کہاں تک دل رنجور دعائے شکیبائی
لکھی تھی تلخ کامی کیا ہمارے ہی مقدر میں
ہیں اس زہر کے قابل تھے کیا اے چرخِ مینائی
بلا سے کوئی مر جائے بلا سے کوئی رسوا ہو
اگر ہے امتحاں مقصود تو کیا خوف رسوائی

یہ اشعار خالص غزل کے شعر لگتے ہیں۔ اسی قصیدے کے چند مزید اشعار جہاں نعت کا پہلو نمایاں ہے:

ابو القاسم محمد شہسوارِ عرصۂ ایماں
کہ جن کی خاکِ پاچے چشمِ دل کو گلِ مینائی
انہیں کے فیض سے ادیس علموں ہو واضح
سیماں نے کیا حاصل انہیں سے درسِ مینائی

مولانا احمد رضا خاں بریلوی (دمتوفی ۱۹۲۱ء) ایک عالمِ دین ہونے کے ساتھ ساتھ خوش گوشہ نیز بھی تھے۔ آپ نے کئی نعتیہ قضاہ لکھے جو ان کے مجموعہ حقائق بخشش میں ملتے ہیں۔ ایک قصیدے کے چند اشعار ملاحظہ ہوں

وہ سرورِ کشور رسالت جو عرش پہ جلوہ گر ہوئے تھے
نئے نئے طرب کے ساللِ عرب کے مہماں کے لئے تھے
یہ پھوٹ پڑتی تھی ان کے رخ کی کہ عرشِ تاجِ پادشاهی تھی چھلکی
وہ رات کیا جگمگا رہی تھی جبکہ جبکہ اہلب آئینے تھے
نئی دامن کے پھین میں کعبہ نکھر کے خوراسنور کے نکھرا
مجھ کے صدقے کر کے اک تل میں رنگ لاکھوں بناؤں کے تھے

مولانا احمد رضا خاں کے قضاہ میں جوشِ عقیدت کے ساتھ فنی خوبیاں بھی موجود

ہیں۔ ان کے ہاں تشبیہات کی جدت، روحانی اور فنی بختگی نمایاں ہے۔
 مولانا محمد قاسم نانوتوی (متوفی ۱۸۸۰ء) کے ہاں بھی یہیں نعتیہ قصائد مل جاتے ہیں۔ ایک قصیدہ خاصا مشہور ہے جس کا مطلع ہے:
 نہوئے نغمہ سرا کس طرح سے بلبل زار
 کہ آئی ہے نئے سرے سے چین چین میں بہار
 اس قصیدے کے آخری تین شعر ہیں:

امیدیں لاکھ ہیں لیکن بڑی امید ہے یہ
 کہ ہو سگاہِ مدینہ میں میرا نام شمار
 جیوں تو سگاہِ حرم کے ترے پھروں
 مروں تو کھائیں مدینہ کے مجھ کو مرغ و مار
 اڑا کے باد مری مشت خاک کو پس مرگ
 کہ۔۔۔ صفائے لہو صغے کے آسن پاس تار

اقبال سہیں (متوفی ۱۹۵۵ء) نے نعتیہ قصائد میں انفرادیت پیدا کی ہے۔ ان کے ایک قصیدے کی مدح یوں ہے:

محمد وہ کتاب کون کا طغرائے پیشانی
 محمد وہ حریم قدس کا شمع شبستانی
 محمد یعنی وہ حرفِ تختیں کلکِ فطرت کا
 محمد یعنی وہ اعضائے توقیعات ربانی
 وہ فاتح جس کا پرچمِ اطلس زرکاری گردوں
 وہ امی جس کے آگے عقل کل طفلِ دستانِ

ہمارا جہ سرکش پر شاد (متوفی ۱۹۴۰ء) کے ہدیہ شاد میں بھی نعتیہ قصائد ملتے ہیں۔ ان کے ایک قصیدے کی مدح یوں ہے:

ساقیا پلا شرابِ طہور
 تاکہ ہو جاؤں نشے میں چور

نعت کرنی ہے مجھ کو ان کی رقم
ہے لعل جن کا سرورِ جمہور
ان کا پر تو ہے سب جلال و جمال
حرمین ان کے نور سے معمور

جوش ملیح آبادی (۱۸۹۶ء - ۱۹۸۲ء) کے نعتیہ قصائد بھی ان کی فنی
جنگلی خوش ادائی کے آئینہ دار ہیں۔ ایک قصیدے کے تین شعر ہیں:

اے کہ تیرے جلال سے ہل گئی بزم کا فری
رشتہ خوف بن گیا، رقصِ بتانِ آذری
خشکِ عرب کی ریگ لہرا اٹھی نیل زکی
قدیمِ ناخوش میں اف ری تری شنادری
اے کہ ترا غبارِ راہِ تابشِ روئے مہتاب
اے کہ ترا نشانِ پانا کشِ مرخاوری

میں نے ۱۸۵۷ء کے بعد کے دور کے قصائد میں سے بیشتر نعتیہ قصائد کی
مثالیں اس لئے پیش کی ہیں کہ درباری قصیدہ ختم ہو رہا تھا اور اس کا فنی حسن بھی
مانڈپڑ رہا تھا۔ ایک دربار یعنی دربارِ رسالت باقی تھا اور اس کی مدح سرائی بھی بیسی
صدی میں قصیدہ تقریباً متروک ہی ہو گیا ہے۔ پہلی جنگِ عظیم نے پرانی دنیا ہی تہہ بالا
کردی اور دوسری جنگِ عظیم نے ایک نئی دنیا کی تخلیق کی بنا ڈالی ہے۔ قیامِ پاکستان
سے قبل بعض شعرا نے قصیدے لکھے ہیں ایسے ہی نجمِ اکبر آبادی نے بھی قصیدے لکھے۔
جن کی موضوعات بھی ائمہ کرام کی مدح ہے۔ بہر حال قصیدہ اپنے انجام کو پہنچ گیا اور
نئے دور میں قصیدہ ایک کھوئی ہوئی آواز قرار پایا۔ مگر نعتیہ قصیدے اب بھی لکھے
جا رہے ہیں لیکن قصیدے کے چمن پر وہ پہلی سی بہار کبھی نہ آئے گی۔

مرثیہ (۱۸۵۷ء کے بعد)

انیس و دہر کا زمانہ مرثیے کا سنہری دور تھا۔ ایک تو انیس و دہر نہایت قادر الکلام شاعر تھے، اس پر طرہ یہ کہ نوابانِ اودھ سخن شناس تھے نیز مرثیہ سے مذہبی عقیدت بھی رکھتے تھے اس لئے مرثیہ گو شعراء کو درباری سرپرستی حاصل تھی انیس و دہر نوابی کے خاتمے کے فوراً بعد یعنی ۱۸۵۷ء اور ۱۸۷۶ء میں وفات پا گئے تو مرثیے کے ایک دور کا خاتمہ ہو گیا اور ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔

یہ نیا دور جب شروع ہوا تو فضا میں ابھی انیس و دہر کے مرثیے گونج رہے تھے اس لئے اس دور کے شعراء پر انیس و دہر کے واضح اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ ڈاکٹر سید صفدر حسین نے مرثیہ بعد از انیس کو تین ادوار پر تقسیم کیا ہے۔

۱۔ طبقہ اول (۱۸۷۲ء تا ۱۹۰۰ء)

۲۔ طبقہ دوم (۱۹۰۰ء تا ۱۹۳۰ء)

۳۔ طبقہ سوم (۱۹۳۰ء تا ۱۹۴۲ء)

طبقہ اول کے ممتاز شاعر ہیں۔ سید میرزا نقشب، سید مہدی حسین ماہر، میر خورشید علی نقیس اور میر محمد بادی و جید۔

میرزا نقشب (۱۳۳۹ھ - ۱۳۰۹ھ) لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ معقولات و مسقولات کے عالم تھے۔ ان کے مراثنی کی تین جلدیں شائع ہوئیں اور بارہ مرثیے غیر مطبوعہ ہیں۔ نقشب کے ہاں نازک خیالی اور تازگی مضامین ملتی ہے۔ ان کے بارے میں ڈاکٹر سید صفدر حسین لکھتے ہیں:

”مرثیہ گوئی میں نقشب کی سب سے بڑی انفرادیت یہی ہے کہ انہوں نے تغزل اور مرثیت دونوں کو ملا کر ایسا ہر دلخیز رنگ نکال لیا جو آج تک پسندیدہ ہے لیکن اس امتزاج میں مرثیت کا چہرہ نہیں بگڑنے پایا“ (درختہ بعد از انیس، صفحہ: ۲۳، ۲۴)

حضرت حر کے حال میں ایک مرثیے کا چہرہ ہے جس میں حضرت حسین کی محبت کا
قلبِ حر پر اثر دکھایا ہے :

پہنچ ہے دنیا میں شبِ بھر بلا ہوتی ہے دمدم آرزوئے مرگ سوا ہوتی ہے
آہ سینے کے لئے تیر جفا ہوتی ہے دل جلاتی ہے جو ٹھنڈی بھی ہوا ہوتی ہے

زندگی کہتے ہیں دنیا کے گزر جانے کو

دل تڑپتا ہے گلا کاٹ کے مر جانے کو

کرب میں رات جدائی کی بسر ہوتی ہے مے لکڑناگ جنل خونِ جگر ہوتی ہے

دل کو تعمیلِ فراقِ تن و سر ہوتی ہے عید ہوتی ہے جو ملنے کی سحر ہوتی ہے

لاکھ روکیں رہ الفت کے بھلانے والے

جاتے ہیں کوچہٴ محبوب میں جانے والے

نواب مہدی حسین ماہر دمنونی (۱۳۲۵ھ) مکتوئے تعلیق رکھتے تھے۔ ڈاکٹر

صفدر حسین کا بیان ہے :

”ان کے محض دوسرے ہمارے نظر سے گزرے ہیں جن کا سال تصنیف

بھی معلوم نہیں ہو سکا لیکن پھر بھی ان آئینوں میں ماہر کی نازک خیالی، جوشِ بیان

قدرت، اسلوب و واقعہ نگاری اور مطالعہٴ فطرت کی صورت صاف نمایاں ہے“

(مرثیہ بعد از انیس، صفحہ : ۶۹)

ایک مرثیے کے چہرے کے دو بند ملاحظہ ہوں :

گردوں پر جب کھلا علم زو نشانِ صبح ہونے لگاتی سے نمایاں نشانِ صبح

شاخوں پر نغمہ زن جو ہوئے طائرانِ صبح اکبر نے دی پناہِ خدا میں اذانِ صبح

آگاہ تھے جو راہ حصولِ ثواب سے

اٹھے سب آنکھیں ملے ہوئے فرشِ خواب

نیچے کے در سے ایک نے فکاکِ نگاہ کی اتنی شہ زب نے سر ہو اٹھاکے راہ لی

بسترِ لیٹ کر کسی جاگے نے آہ کی دیکھی کسی نے غور سے کثرتِ پناہ کی

نیکے دلیر عہد و فنا باندھتے ہوئے

ڈیوڑھی پر آئے بند قبا باندھتے ہوئے

ان اشعار پر میرا نیسی کے اثرات نمایاں ہیں۔ خصوصاً پہلے بند کے دوسرے مصرعے میں میرا نیسی کے اس مصرعے کی بازگشت صاف سنائی دیتی ہے۔

ہونے لگا حق سے ہویدانٹن صبح

میر خورشید علی نقیس (متوفی ۱۹۰۱ء) فیض آباد میں پیدا ہوئے بعد میں لکھنؤ میں منتقل آباد ہوئے۔ انہوں نے اپنے مرثیوں میں فصاحت و بلاغت، صفائی، روانی اور نہایت بدائع کا خاص خیال رکھا ہے۔ ایک مرثیے میں صبح کا نظریوں بیان کیا ہے:

پیدا فلک پر ہوئے آثار صبح کے تاروں نے کیا عزم سفر ساتھ قمر کے

نوبت جو کجی صبح کی شکریں ادھر کے اٹھے ادھر انصار شہ جن و بشر کے

نکسہ تھا نہ اب پیاس کا نہ خوف اجل کا

اک شور ہوا نئی علی خیر عمل کا

میر محمد ہادی وحید (۱۸۳۲ء-۱۸۸۶ء) میرا نیسی کے بھتیجے تھے۔ سات سو صفحات پر مشتمل مرثیوں کی دو جلدیں یادگار چھوڑیں۔ ان کا تخیل وسیع، کلام زوردار اور اصطلاحات سے بھرپور ہے۔ ان کے ہاں رعایت لفظی و معنوی بھی ملتی ہے امام کی آمد پر زیدی فوجوں میں انتشار کی کیفیت یوں بیان کی ہے:

آفت میں شامیان سیرہوں میں مبتلا

ہے آبرو ہے فوج عدل اس کا ذکر کیا

ہے مصریوں کو جان جو شیریں دم و غما

منہ سے نہ بات کرتے ہیں نہ ہوش میں بجا

زائل رخوں سے اہل مین کا جو رنگ ہے

ہم شکل اٹینہ جلی فوج دنگ ہے

بلقہ دوم کے شعرا میں سے مرزا محمد حنفی راج پیارے صاحب رشید، شاعر عظیم آبادی

اور عارف لکھنوی نمایاں ہیں۔

مرزا محمد حنفی راج ۱۲۶۹ھ — ۱۳۳۵ھ مرزا دیر کے صاحبزادے تھے۔ ان

کے کلام میں انیس اور دیر دونوں کے اثرات موجود ہیں۔ ابتداء میں اپنے والد کے رنگ

میں مرثیہ کہتے تھے۔ بعد میں اپنے زمانے کے عام مذاق کے مطابق رنگِ انیس میں کہنے لگے۔ اس لئے ان کے ہاں وسعتِ تخیل، جدتِ مضامین، فصاحت و بلاغت، لطافتِ اظہار اور استعارات و تراکیب کا نیا بن ملتا ہے۔ ایک بند بطور نمونہ:

ہے رونمائے چین قدرت نو اس کی
نیم صبح کو تا شام جستجو اس کی
ہے غنچے کے دل نازک میں آرزو اس کی
ہر ایک گل میں ہے رنگ اس کا اور بو اس کی

زبان مرغِ خوش الحان یہ قیل و قال اس کی
طرب افزاء گل و بلبل میں بول چال اس کی

پیارے صاحبِ رشید (۱۸۲۵ء - ۱۹۱۷ء) میرزا یس کے نواسے تھے معتقد اور منقولات کے عالم تھے۔ انہیں عشق اور قہقش کی شاگردی کا شرف حاصل تھا۔ پہلے غزل کہتے رہے جب غزل میں کجنگی پیدا ہو گئی تو مرثیہ کہنا شروع کر دیا۔ اس لئے ان کے مرثیوں میں تغزل کا رنگ ملتا ہے۔ اسی وجہ سے ان کے ہاں جذباتِ زکا ری خوب ہے۔ بہارِ صبح کا ایک منظر ہے :

ایسی مستانہ روش باد بہار آئی
الجھجھولوں میں قدمِ سبزے میں ٹھوکر کھائی
آنکھ زکس کی کھلی باغ میں آہٹ پائی
شائیں بھریں کہ ہر اک نفل نے لی آنکھ آئی

بلبل اس درجہ ہوئی شاد کہ چلانے لگی
بسترہ لہرنے لگا نہر میں موج آنے لگی

ان کے بارے میں ڈاکٹر سید صفدر حسین لکھتے ہیں :

”بہار اور ساقی نامے سے انہیں اتنا خف تھا کہ ان کا شاید ہی کوئی مرثیہ بغیر ان عنوانات کے زورِ طبع دکھائے پورا ہوا ہو۔ مزید برآں ان مضامین کو مرثیے کے ہر حصے میں لگا دینے پر ان کو اتنی قدرت تھی کہ بقول آغا شہر جہاں چاہتے تھے بے تکلف ساقی کو پکار لیتے تھے، جس موقع پر چاہتے تھے اور

چن آرائی کر لیتے تھے۔“

(مرثیہ بعد از انیس، صفحہ: ۱۲۴)

علی محمد شاد عظیم آبادی (۱۸۴۶ء - ۱۹۲۵ء) نے سو کے قریب مرثیے لکھے۔ ان کے مرثیے میں انیس ودیر کا اثنزاجی رنگ موجود ہے۔ انہوں نے مرثیے سے دو راز کار مضامین خارج کئے اور اس میں اصلیت کا رنگ پیدا کرنے کی سعی پیش کی۔ انہوں نے مرثیے کا مخصوص مضمون بہار صبح یوں پیش کیا ہے۔

جب دشت ماریہ میں خزاں ہو گئی بہار
مرجھائے پھول لگ گئے شاخوں سے برگ و بار
بے آب خشک ہو گیا زہرا کا لالہ زار
بچوں میں اعطش کی رہی تین دن پکار

باقی نہ جان بھتی، نہ لہو جسم زار میں
کیسی بہار آگ لگا دو بہار میں

سید محمد عارف لکھنوی (۱۸۵۹ء - ۱۹۱۶ء) لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ خاندان انیس سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کے دس بارہ مرثیے موجود ہیں۔ ان کے مرثیے میں مضمون آفرینی جوش بیان اور غم انگیزی ملتی ہے ڈاکٹر صفدر حسین نے ان کے کلام کی خامی کی طرف یوں اشارہ کیا ہے:

”مجموعی طور پر یہ نقص بھی نظر آتا ہے کہ انیس جیسی قادر الکلامی ذہن کی وجہ سے اکثر قنات خیال پر قبائے زبان مسک ہوئی ہے جس کی وجہ سے ان کے مرثیے کے چہرے میں جہاں خمیل پیمائی کا موقع ملتا ہے۔ روانی کی بجائے تکلف سا پیدا ہو جاتا ہے۔“

(مرثیہ بعد از انیس، صفحہ: ۱۵۶)

آدم صبح کا منتظر یوں بیان کیا ہے۔

دن میں جب آدم صبح عاشور ہوئی تیرگی شرم سے طمات میں ستور ہوئی
صبح کے خمیں سے جھلکیں زمیں طو ہوئی خلعت نور ملا لیلیٰ شب حور ہوئی
وہ سماں اور وہ نور سحری کا جلوہ نظر آنے لگا ہر شے میں پری کا جلوہ

۱۹۲۰ء کے بعد مرثیے میں چند ایک نام نمایاں ہیں۔ یہی وہ سال ہے جب علامہ اقبال نے خطبہ الہ آباد پیش کیا اور اسی سال کے آغاز میں کانگریس نے کامل آزادی کو اپنا نصب العین بنایا۔ اس دور میں ہمیں مصائب کے ذکر اور تخیل کی زور آزمائی، مضمون افزائی کے پرانے حربے مرثیے سے خارج ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس دور کے اہم مرثیہ نگاروں میں جوش ملیح آبادی، جمیل منٹھری اور سید آل رضا نمایاں نظر آتے ہیں۔

جوش ملیح آبادی (۱۸۹۶ء - ۱۹۸۲ء) نے ۱۹۴۰ء میں آوازہ حق کے نام سے مرثیہ قلم بند کیا۔ اس میں امام حسینؑ کی جوانمردی کو یوں پیش کیا ہے :

کرتا ہوں رقم اب معرکہ کرب و بلا کا
طوفان تھا، سیلاب تھا اور باب جفا کا
سینوں میں تلاطم تھا وہ سماں تھا دغا کا
بشاخ مگر دل تھا امام دوسرا کا

ماختے پتہ شکن تھی نہ بدن عرق عرق تھا

رخ پر وہ صباحت تھی کہ سونے کا درق تھا

جوش نے حسین اور انقلاب اور دوسرے چند عنوانات کے تحت چند ایک مرثیے لکھے۔

جمیل منٹھری (۱۹۰۵ء - ۱۹۸۱ء) نے عرفان عشق کے نام سے ایک مرثیہ لکھا۔ جس میں ابوالکلام کے سیاسی نظریہ کی جھلک نظر آتی ہے۔ ایک بند ملاحظہ ہو :

اے خوشادہ کہ جو فائوس ہدایت ہو جائیں

مضیل راہ ہر دایہ غربت ہو جائیں

اہل بندش کے لئے درس بصیرت ہو جائیں

ہو ضرورت تو شہید رہ ملت ہو جائیں

عزم کچھ کہے سوئے کو چڑ قاتل پہنچیں

پیر کو خون کا دریا سہر سائل پہنچیں

جیل منٹھری نے دوسرا مرثیہ ”پیمان وفا“ کے عنوان سے رقم کیا۔
 سید آلِ رضاؑ ۱۸۹۶ء - ۱۹۷۸ء نے بھی چند ایک مرثیے کہے۔ انہوں نے
 بھی ساخنہ کر بلا کا فکری حوالہ ہمیشہ سامنے رکھا اور حیثیت اور یریدیت کا خوب تعاقب
 پیش کیا ایک بند ملاحظہ ہو۔

اس کو یہ ضد کہ نیا دین کا افسانہ بنے
 اس کو یہ فکر کہ اسلام کا تماشا نہ بنے
 اس طرف یہ کہ مٹا ڈالو جو ویرانہ بنے
 اس طرف وہ بھی نہیں غیر جو اپنا نہ بنے

زعم اس کو کہ ابھی چوٹ کڑی باقی ہے
 ناز اس کو کہ حسین ابن علی باقی ہے

مرثیہ حق و صداقت کی باطلی سے پیکار کے اظہار کی وجہ سے ہمیشہ زندہ
 رہنے والی طائف ہے۔ مرثیے کی تخلیق کا شعلہ ہمیشہ فروزاں رہا ہے اور رہے گا۔
 اگرچہ اس کا سنہری دور انیس اور دہیر کا دور ہے۔

گیت (۱۸۵۷ء کے بعد)

۱۸۵۷ء سے پہلے اردو گیت کا باقاعدہ نمونہ ہمیں امانت کی اندر سبھا میں ملتا ہے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد جس شاعر نے گیت نگاری میں قابل ذکر قدم اٹھایا وہ بھی ڈرامہ نگار تھا۔ یہ تھا آغا حشر گویا امانت نے بھی ڈرامے کی ضرورت کے پیش نظر گیت لکھے اور آغا حشر نے بھی آغا حشر اس دور کی عام گیت نگاری سے باہر آنے کی بجائے اپنے زمانے کے مخصوص مزاج کا نمائندہ ہے:

نہن کو بھائے پیتم دل میں سناٹے پیتم
بن مولے سنو دیا ہری چلی عمریا جلدی لو کھیریا، برٹا سناٹے پیتم
چھٹ گئیں سکھیاں سگری
بھٹکتا ہوں ڈگری ڈگری

ڈھونڈوں کون نگریا کون پریس جائے پیتم
د ایسر ہوس، بحوالہ اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے صفحہ: ۱۶۰
یہ گیت کوئی گہرا اثر نہیں چھوڑتے۔ بس عام سی ڈگری گیت ان کے مختلف ڈراموں میں موجود ہیں۔

گیت نگاری کی تاریخ میں ایک اہم نام عظمت اللہ کا ہے۔ انہوں نے گیت میں خارجی اور داخلی سطح پر بعض نئے تجربے بھی کئے۔ مثلاً انہوں نے بعض گیتوں میں مرد کی طرف سے اظہار عشق کیا۔ اس نے اگرچہ گیت کو فائدہ عطا نہیں کیا مگر تجربے کی افادیت سے انکار بھی ممکن نہیں۔ عظمت اللہ نے بہت سے گیت لکھے اور گیت نگاری میں نئے امکانات تلاش کئے۔ ان کی بعض نظمیں:

”دام میں یاں نہ آئے تجھے پیت کایاں کوئی پھل زلا“
ایسی نظمیں ہیں جو گیت کی ہیئت کے بہت قریب ہیں۔

عظمت اللہ کے بعد اختر شیرانی اور حفیظ جالندھری نے گیت میں ایک خاص مقام حاصل کیا۔ اختر شیرانی ایک کامیاب گیت نگار تھے۔ کیونکہ گیت ان کے مزاج سے بہت ہم آہنگ تھا۔ ان کے ہاں گیت کے لئے بہت سے فنی امکانات واضح ہوئے ہیں۔ ان کے گیت کا ایک ٹکڑا دیکھئے :

اب بھی نہ آئے من کے چین

بیرت چلی آدھی رین

نہ کوئی ساہتی نہ کوئی ساجن نہ کوئی میرے پاس سہلی

برہا کی لمبی رات گزاروں ڈر کے مارے کیسی اکیلی

نیر بہائیں کس تک نین

اب بھی نہ آئے من کے چین

(ب پر نہ آئے من کے چین)

اختر شیرانی کے بعد حفیظ جالندھری کا نام ہے۔ انہوں نے گیت کے کینوس کو وسیع کیا اور اس کی فضا میں کشادگی پیدا کی۔ ان کے بارے میں ڈاکٹر عنوان چشتی لکھتے ہیں :

”حفیظ اردو شاعری میں گیت کے موجد نہیں۔ البتہ گیت کی جدید ہیئت کو بھرپور اور باشعور انداز سے برتنے کا سہرا حفیظ کے سر ہے۔ ان کے گیتوں میں موسیقیت کا آبشار ہے۔ الفاظ کے ترنم، بحروں کی موسیقی اور جذبہ کی شدت و غنایت نے ان کے گیتوں میں نغمے کا حسن اور حسن کی اشاریت کا جادو جگادیا ہے۔ حفیظ کے گیتوں کے موضوعات کا دائرہ بھی وسیع ہے۔ اس میں عورت کے دل کی دھڑکن کا سوز و گداز بھی ہے اور کرشن بھگتی، وطن پرستی اور مناظر فطرت کا رنگ و روپ بھی“

(اردو شاعری میں بیٹت کے تجربے، صفحہ: ۱۶۲)

ان کا ایک گیت ہے :

آم پر کوئل کوک اٹھی سینے میں اک ہوک اٹھی ہے
بن جاؤں نہ کہیں سودائی جانوروں کی رام دہائی

چھیتی ہے نس نس میں
دل ہے پرانے بس میں

حفیظ کے گیتوں میں تکمیل اور ربط مضمون جیسے چند فنی اضافے بھی ملتے ہیں:
حفیظ کے بعد گیت باقاعدہ ایک تحریک کی شکل اختیار کر گیا ہے اس تحریک
کے سرخی ہیں ”میراجی“۔ میراجی اپنے ذہنی پس منظر اور فکری افق کے حوالے سے گیت
سے خصوصی مناسبت رکھتے ہیں۔ ان کے ہاں دھرتی پوجا، ہندوستانی تہذیب خصوصاً
جنگلوں سے گہری وابستگی ملتی ہے۔ میراجی کے گیتوں میں بھی دھرتی کی ساری بوباس
روح بس گئی ہے۔ دھرتی کی باس، فضا کی دلکشی، جنگلات کا گھنا سا یہ اور کسی قدر
تاریکی، آبشار کا میٹھا ترنم غرض دھرتی کے سارے لوازمات ان کے گیتوں میں ملتے
ہیں۔ میراجی کے گیتوں کے بارے میں مختار صدیقی لکھتے ہیں:

”گیت میراجی کے لئے جذبہ کا غنائی اظہار ہی نہیں بلکہ کسی جذبے کی بھرپور
جھلک سے عبارت ہے۔ میراجی کے گیت اردو ثقافت کی گنگا جمنی لہروں
سے شاداب ہیں، ان میں ہنریت اور موضوع کے آہنگ کا نیا
احساس ملتا ہے جس سے ہماری نظم کی شاعری نے ارکانات سے شناسا ہوتی ہے“
(ابتدائیہ تین رنگ، صفحہ ۱۳۱)

میراجی کے آخری مجموعہ ”تین رنگ“ کا پہلا گیت میراجی کی انہی فنی صفات
کا آئینہ دار ہے:

انجانے نگر من ماتے تھے
من مانے نگر انجانے تھے
اپنی باتوں کی مستی میں سنتے رہے دل کی بستی میں
وہی گیت جو من مانے ہے
وہی راگ جو سکھ کے بہانے ہے
راتیں بیتی دن بیت گئے راتیں بھی ٹٹی پھر دن بھی نہ
مور کھ من ایسا ٹپکا ہے
اسے یاد وہ رنگ پرانے ہے

انہونی کا جسے دھیان رہا ہونی نے اسے چپکے سے کہا
 نہ وہ باتیں ہیں نہ زمانے ہے
 جو رہے بھی تو باقی فلسفے ہے
 اب گیت میں دس ٹپکاتے ہیں یوں دل کی آگ بجھاتے ہیں
 اب سب کے لئے دہی باؤ لے میں
 جو بیتے سمے میں سیانے میں

میراجی کے ہم عصر گیت نگاروں میں آرزو مکھنوی، مقبول حسین احمد پوری
 اندرجیت شرما، امر چند قیس، لطیف انور، قیوم نظر، حفیظہ ہوشیار پوری اور
 وقار انبالوی خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

غزل (۱۸۵۷ء کے بعد)

۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی باری جاچکی تھی۔ انگلیز کا اقتدار مستحکم ہو چکا تو نئے افکار و خیالات مختلف ذرائع سے محکوم ہند میں نفوذ کرنے لگے، مگر غزل پر روایت کا رنگ اس قدر گہرا تھا کہ فوراً نئی آوازوں اور نئے افکار کی ٹٹن گٹن نہ پاسکی۔

رام پور اور لکھنؤ کی بزم شعرا کی طرح بھی رہی بس جنگ آزادی کی شکست نے غزل کے سوز میں تھوڑا سا اضافہ کر دیا۔ اس بزم شعر کے سرخیل امیر داغ اور جلال تھے۔

۱۸۳۱-۱۹۰۵

① **نواب مرزا خاں داغ (۱۸۳۱ء - ۱۹۰۵ء)** کے ہاں تخیل کا دائرہ محدود ہے۔ ان کی شاعری میں روانی، آہنگ اور غنائیت نے غزل کے خارجی پیکر کو بہت بھلا بنا دیا ہے مضامین کے اعتبار سے معاملہ بندی اور سراپا نگاری ان کے پسندیدہ موضوعات ہیں۔

محبوب سے چھپر چھاڑتیں گھاتیں اور وار داتیں جس قدر خوبصورتی سے داغ نے بیان کی ہیں کسی دوسرے شاعر کے ہاں کم ہی نظر آئیں گی۔ داغ کا عشق میر کی طرح کا مؤثر عشق نہیں۔ ان کے ہاں سیرگی نہیں معرکہ آرائی ہے۔ اس معرکہ آرائی اور ہنگامہ آرائی کے بارے میں خزانہ کھور کھیوری لکھتے ہیں:

”اس تمام عمل میں ایک ہنگامہ آرائی کی شان ہے اور یہ شان اور ان بان، یہ ہما بھی جس تیور کے ساتھ داغ کے کلام میں نظر آتی ہے۔ داغ کے پہلے یا داغ کے بعد اردو شاعری میں کہیں نظر نہیں آتی۔ داغ کی زبان میں نلیتے بھرے ہوئے ہیں، جو رہ کر چھوٹے چلے جاتے ہیں۔ دلی کی بھرپور زندگی اور لال قلعہ کی رنگ رلیاں داغ کے کلام میں کچھ

اس طرح جلوہ گر ہو گئی ہیں کہ دیکھتے سنتے واے دیکھتے سنتے رہ جائیں۔ کالی
 دینے کا بھی چل چھپٹے مارنے کا بھی ایسا سلیقہ سب کو کہاں آتا ہے۔ دلی
 کی بولی ٹھٹولی اپنی پوری موجزنی کے ساتھ داغ کی غزلوں میں لہرا رہی ہے
 داغ کے متعلق رائے عامہ بالکل سچائی پر تھی کہ یہ شخص زبان کا لاشانی جادوگر
 ہے۔ اردو شاعری نے داغ کے راز کا فقرے ماز نہ آج تک پیدا کیا ہے
 اور نہ آئندہ پیدا کر سکے گی۔ داغ کے جذبات پر فقریں بھیجتے ہوئے بھی
 بے اختیار منہ سے واہ وانکل جاتی ہے۔ داغ کا تغزل سراسر واسوخت
 سہی لیکن اس کی بے پناہ قوت اظہار کا لوہا ماننا پڑتا ہے مغلیہ دور کی
 تلوار کی فاتحانہ شانی اور چمکا چوند پیدا کرنے والی چمک دمک جرب
 زندگی اور جذبات کی تاریک پستیوں میں اپنے جلوے دکھاتی ہے تو وہ
 داغ کی شاعری بن جاتی ہے۔“

(انداز ہے، صفحہ: ۲۵۹)

داغ کے ہاں روزمرہ اور محاورہ کی چاشنی بھی ہے ادب چٹخارہ بھی محبوب
 سے پھیر چھاڑ کا مزہ بھی ہے اور اس سے بے تکلف باتیں کرنے کا لطف بھی
 اور کہیں کہیں زیرِ سطح ہلکا سا نفیاتی تجزیہ بھی۔ لطیف اشاریت بھی ہے اور
 کھلی فقرے بازی بھی۔ شعرا اس قدر رواں اور سلیکھا کہ سادگی سے باتیں کرتا دکھائی
 دے چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

جو گزرتے ہیں داغ پر صدے

آپ بندہ تو لڑ گیا جائیں

لطف سے تجھ سے کیا کہوں زاہد

ہائے یکبخت تو نے پی ہی نہیں

خوب پردہ ہے کہ علم سے لگے بیٹھیں

صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے ہی نہیں

آپ پچھتا میں نہیں جو رے تو بے نگرین

آپ گھبرا میں نہیں داغ کا حال اچھا

ناروا کیٹے ناسزا کیٹے
کیٹے کیٹے مجھے میرا کیٹے

✓ دی ٹوڈن نے اذان وصل کی شب پچھلے پر

ہائے بکھت کو کس وقت خدا یاد آیا

بہر حال داغ نے اردو زبان اور شاعری پر یہ احسان کیا ہے کہ بے ساختہ رواں اور خوبصورت انداز بیان سے اردو کو مالا مال کیا ہے لیکن گہرا تفکر اور وسیع تحیل جو ایک وقت دل و دماغ کو متاثر کرے، داغ کے ہاں نہیں اور

۱۹۰۰-۱۹۲۸

نہ ہی یہ ان کے بس کا رنگ ہے۔

③ نواب مرزا داغ کے ہم عصر شاعر امیر منانی (۱۸۲۸ء - ۱۹۰۰ء) لکھنؤ

میں پیدا ہوئے۔ امیر نے گوشت شاعر تھے اور شاعری کا انداز جو ہی چمکانی تھا جو داغ کے ہاں ملتا ہے۔ امیر کا شعر کہنے کا انداز تھا کہ شاگردوں کی فرمائش پر شعر کہتے تھے۔

اکثر دو غزلے اور سہ غزلے کہہ جاتے۔ ایک بار ریاض کی فرمائش پر آپ نے ایک غزل کہی جو اس شعر کی وجہ سے مشہور ہوئی

کس قریب ہے بار و روزِ محشر ہے گشتوں کا خوں کیونکر

جو چپ رہے گی زبانِ خنجر لہو پکارے گا آستین کا

امیر کی شاعری بھی ان کی قادر الکلامی مشاقی اور میر گوئی کی عمدہ مثال ہے۔

ان کے ہاں بھی متبذل مضامین ملتے ہیں۔ مثلاً انگیا، کرنی اور کنگھی کا بے تکلف ذکر سراپا نگاری وغیرہ۔

امیر کے ہاں بھی اعلیٰ تحیل اور گہرے تفکر کی کمی ہے۔ ان کی فکر اور تحیل

کا دائرہ محدود ہے۔ وہ قدیم موضوعات پر طبع آزمائی کرتے رہے اور انہی کے اظہار میں اپنی مشاقی اور قادر الکلامی کے جوہر دکھاتے رہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

تجھ سے مانگوں میں تجھی کو کہ بھی کچھ مل جائے
سُتو سوالوں سے یہی ایک سوال اچھا

✓ وصل ہو جائے یہیں حشر میں کیا رکھا ہے
آج کی بات کو کیوں کل پہ اٹھا رکھا ہے

انگور میں تھی یہ سے پانی کی چار بو ندیں
جس دن سے کھینچ گئی ہے تلوار ہو گئی ہے

امیر اور داغ کے ہم عصر جلال لکھنوی دم ۱۹۰۹ء لکھنؤ میں پیدا ہوئے
شاعری میں اساتذہ لکھنؤ کے پیروکار تھے مگر کنگھی چوٹی کے مضامین سے بڑھ
گئے۔ ان کے ہاں مضامین پست ہیں۔ اور قابل ذکر چیز صرف کلام کی روانی ہے۔

داغ امیر اور جلال کے ہاں دور و جدید کی جھلک نہیں دیکھی جاتی۔ مگر ان کے برعکس
حالی، اسماعیل میرٹھی اور وحید الدین سلیم کے ہاں نئے دور کی نوید صاف سنائی دیتی ہے
③ **الطاف حسین حالی** (پ ۱۸۳۷ء وفات ۱۹۱۴ء) غالب کے شاگرد تھے

اور جنگ آزادی سے قبل ہی شعر کہہ رہے تھے۔ غالب نے کہا تھا،

بستہ ذوق نہیں خورت فگنائے غزل

کچھ اور چاہیے وسعت میرے بیان کے لئے

✓ **حالی** نہایت مرثعہ و شاعری لکھ کر غزل کی اصطلاح کا اعلان کر دیا۔ حالی
غزل کی اصطلاح میں کامیاب ہوئے یا ناکام۔ مگر ایک بات واضح ہے کہ حالی نے
غزل کی دنیا میں ایک ہنگامہ ضرور برپا کر دیا۔ حالی غالب کے شاگرد تھے۔ مگر پیرو
نہ تھے۔ شاعری میں اگر ان کے ہاں کسی کا اسباح ہے تو شیفتہ کا۔ جن کے خیالات
سے حالی بہت متاثر تھے۔

حالی نے اس وقت غزل کہنی شروع کی جب غالب، مومن اور ذوق کی
آوازوں میں کسی اور کی آواز نہ سنا ممکن نہ تھا مگر حالی کی دھیمی آواز آہستہ آہستہ سنی
جانے لگی۔ یہی دھیمی آواز ان کی پہچان بھی ہے، انفرادیت بھی، انہوں نے غزلوں میں
ہدایت کے دو تجربے بھی کئے۔ ایک مسلسل غزل کا تجربہ اور دوسرا غیر معروف غزل
کہنے کا تجربہ، دونوں تجربے کامیاب ہوئے۔ دونوں ان کے نظریہ شعر کی عملی صورت
تھے۔ ان کی غزل پر نظم کا شبہ کیا گیا۔ مگر بالآخر ان کی غزل نے اپنی انفرادیت منوالی
حالی کے ہاں پیردگی، محویت، فاشلی، مہذب سادگی کا ایک خوبصورت امتزاج

ہے۔ انہیں اپنی سیردگی کا خود بھی احساس ہے۔

✓ کیوں بڑھاتے ہو اخلاط بہت
ہم کو طاقت نہیں جدائی کی

ان کے ہاں عام انسانی صورت ملتی ہے۔ وہ عام بشری تقاضوں اور
انسانی مجبوروں کو تسلیم کرتے ہیں اور عشق و محبت میں انسانی صورت حال اور
تقاضوں کو ماننا نہیں کرتے۔

تقاضائے محبت ہے وگرنہ مجھے اور جھوٹ کا تم پر گلا ہو
گھر بے وحشت خیز اور بستی اجاڑ ہو گئی اک اک گھڑی تجھ بن اجاڑ
اس کے جاتے ہی یہ کیا ہو گئی گھر کی صورت
نہ وہ دیوار کی صورت سے نہ در کی صورت

حالی کو محمد حسن عسکری نے بھلا مانس غزل گو کہا ہے بھل منسا ہٹ ان کی
شاعری کا بنیادی وصف ہے۔ وہ کہیں بھی اپنی بھل منسا ہٹ سے دستبرداری
کے لیے تیار نہیں عسکری لکھتے ہیں:

”حالی کے شعر میں انسانی روح کی مایوسانہ چیخ نہیں گونجتی انہوں نے
بھل منسا ہٹ اور وضع داری اور خوش اخلاقی کی اقدار کو اپنے عشق میں
داخل کرنا چاہا ہے۔ خیر بہت سے اچھے اردو کے شاعر تو اتنا بھی نہیں کر سکے،
(ستارہ یا بادبان صفحہ ۲۳۳)

تھوڑا سا اگے چل کر عسکری لکھتے ہیں:

”چونکہ اس دنیا داری میں عشق کو آوارگی اور بد چلنی کے مترادف سمجھا
جاتا ہے اور حالی کو یہ اقدار بھی قبول ہیں اس لئے ان کی شخصیت کا دوسرا
پہلو انہیں عشق سے روکتا ہے۔ عاقبت یہی اور اقا دہیت پسندی کے معیار
پر عشق پورا نہیں اترتا۔“

(ستارہ یا بادبان صفحہ ۲۳۳)

اسی لئے ان کے ہاں عشق کے بارے میں ایک منفی رد عمل بھی دکھائی
دیتا ہے اور ایسے شعر بھی ملتے ہیں:

اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا
 جس گھر سے سر اٹھایا اس کو بٹھا کے چھوڑا
 دوستو دل نہ لگانا نہ لگانا ہرگز
 دیکھنا شیر سے آنکھیں نہ لٹانا ہرگز
 اک دسترس سے تیری حالی بچا ہوا تھا
 اس کے بھی دل پہ آخر حیر کا لگائے چھوڑا

حالی اپنی شاعری میں کعبہ و در کی کشمکش میں مبتلا دکھائی دیتے ہیں۔
ہندو نے قدیم طرز سے انحراف کیا اور حد بدرنگ سخن اینا نے کی گوشتش کی۔ یہ ان
کا اپنا رنگ۔ یہ ان کا اپنا لہجہ ہے۔

حالی کے ہاں بے ردیف کی غزلیں بھی ملتی ہیں۔ ان بے ردیف غزلوں میں
 غزل مسلسل یا نظم ہونے کے پورے پورے امکانات موجود ہیں۔ قومی درد اور
 کرب بھی ان غزلوں میں موجود ہے۔ ایک کسک ہے اور درد ہے اور یہ اجتماعی
 درد اور کرب کی عطا ہے۔ مثلاً ایک بے ردیف غزل کے چند اشعار ہیں۔

وہ دل ہے شکفتہ نہ وہ بازو ہیں توانا
 پہنچا ہے بس اب کوچ کا تم سمجھو زمانا
 خود مہ وطن سے ہے داغ اب کے سفر میں
 جانا ہے وہاں پھر کے جہاں سے نہیں آنا
 دلی سے نکلتے ہی ہوا جینے سے دل سیر
 گویا نہ رہا اب کہیں دنیا میں ٹھکانا

یہ بے ردیف غزل ہے۔ اشعار میں مضمون کا تسلسل موجود ہے۔ اس میں
 ایک خاص بات قابل غور ہے۔ اردو غزل کی تمام روایت میں توانا بازوؤں
 کا ذکر ایک نئی بات ہے۔

حالی کے اشعار میں ان کا تنقیدی شعور بھی جھلک رہا ہے۔ حالی کی غزلیں
ایک نئی سطح بھی رکھتی ہیں۔ ان کے چند اشعار ہیں:

✓ دیکھ اے امید کچھ تو ہم سے نہ تو کنارا
 تیرا ہی رہ گیا ہے بے دے کے اک سہارا
 اک شخص کو توقع بخشش کی بے عمل ہے
 اے زابد و تمہارا ہے اس میں کیا اجارا
 دنیا کے غرضوں سے چیخ اٹھے تھے ہم اول
 اس کو رفتہ رفتہ سب ہو گئے گوارا
 ہوتے ہی تم قویٰ دل کچھ رو دیئے سوار
 ہے لاکھ لاکھ کن کا ایک اک قدم تمہارا
 پھرتے ادھر ادھر ہو گئیں کی تلاش میں تم
 گم ہے تمہیں میں یار و بارِ ارم تمہارا
 جادو رقم تو مانیں ہم دل سے تم کو حالی
 کچھ کر کے بھی دکھائے زورِ مسلم تمہارا

آخری شعر میں بقول فراق گورکھپوری ادب برائے زندگی کے نظریے کی طرف اشارہ ہے۔ چوتھے شعر میں مسلمانوں کے لئے "سوار" کی علامت استعمال کی گئی ہے اور یہ شعر مسلمانوں کی پوری ملی سرگزشت بیان کر رہا ہے۔ ان کی غزلوں میں بھی کئی شعرا کی مشہور و معروف مدح کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔
 حالی کی لے زم ہے فراق گورکھپوری حالی کے لہجے کے بارے میں لکھتے ہیں:
 "اقبال نے اپنی زمین غزل کو جتنا گرمادیا تھا، حالی نے اسے اتنا ہی سرد
 دیا ہے۔ یہ دہلی دہلی سی، رکی رکی سی آواز اپنے ترنم سے دلوں میں زم زم
 چکیاں لیتی چلی جاتی ہے۔"

(اندازے صفحہ: ۱۹۰) ۱۷۳۱-۱۸۶۶

⑤ اکبر الہ آبادی ۱۸۶۶ء - ۱۹۳۱ء اردو غزل میں اپنی انفرادیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے غزل کی روایتی علامتوں کے ساتھ ساتھ جدید علامتیں بھی استعمال کیں۔ انہیں دو حوالوں سے انفرادیت حاصل ہے (۱) ان کی فنی پختگی کہ جدید سے جدید علامتیں اور اردو شاعری کی روایتی زمان کے لئے بالکل نیا نواں الفاظ

ٹری قادر الکلامی سے استعمال کئے اور دوسرے ان کا بالغ شعور۔ انہوں نے تہذیب جدید کی تفہیم کی اور اس کو بیان کرنے کے لیے نئی علامتیں اس تہذیب سے حاصل کیں۔ اکبر کے اس شعور کے بارے میں محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

”اس وقت تک اکبر کے سوا ایک شاعر ایسا پیدا نہیں ہوا جو نئے نشانوں کو علامتوں کا درجہ دینے میں کامیاب ہو سکا ہے۔ اتنا کام تو خیر حالی اور آزاد تک نے کر لیا تھا کہ پرانی علامتوں میں نئی معنویت پیدا کر سکیں ان کے تخیل میں نئی چیزوں کو تسخیر کرنے کی صلاحیت نہیں تھی۔ اور ان ہی پر کیا منحصر ہے اکبر کے سوا آج تک کسی آدمی میں نظر نہیں آتی“
(جھلکیاں حصہ اول، صفحہ ۱۴۰)

مختصر یہ کہ انہوں نے غزل کی کلاسیکی زبان اور اسالیب میں نئے نئے معانی اور مضامین پیدا کئے ہیں اور ساتھ ہی جدید علامتیں بھی استعمال کی ہیں۔ اکبر کے چند ایک اشعار ملاحظہ ہوں:

نظر ان کی رہی کالج میں بس علمی زوائید پر
گرا گئیں چپکے چپکے بجلیاں دینی عقائد پر
یت ستم گر کی کچھ نہ پوچھو جیس بھی ہے وہیں بھی ہے
نہیں ہے دل ہی پر صرف آفت ہمال تو خطرے میں دیں بھی ہے
فر عرفاں عقل کے پردے میں پنہاں ہو گیا
ہوش میں آنا حجاب روئے جاناں ہو گیا
ان کی صورت دیکھ کر آنے لگی یاد خدا
فرسخ ان کا چراغ راہ عرفاں ہو گیا
قرآن ہے شاہد کہ خدا حسن سے خوش ہے
کس حسن سے بر بھی تو سنو حسن عمل سے

ان کے ہاں غزل کے تمام روایتی مضامین یعنی گیسو، رخ، گلشن بہار، خزاں چمن نقاب وغیرہ کا بیان بھی ہے۔ ان کے ہاں متصوفانہ مضامین بھی ملتے ہیں۔ اکبر کو اس لحاظ سے جدید غزل کا بانی بھی کہا جاسکتا ہے کہ نئی پیدا ہونے

والی صورت حال کو صحیح معنی میں اکبر نے اپنی غزل میں پیش کر دے کی کوشش کی۔ کونسل کا کچھ پتلون، نیٹو، مالو، بوزنہ، مدار، شاہد مغرب، یہ صرف لفظ ہی نہ تھے ایک نئی دنیا کا علامتی تعارف تھے۔ اکبر نے ان علامتوں کے ذریعہ نئی دنیا اپنی غزل میں پیش کی۔ یہ اکبر ہی کہہ سکتے تھے د

سایہ مغرب میں شوقِ دل نے پھیلائے تو پاؤں
چارہی دن میں مگر پتلون ڈھیل ہو گئی
کیوں کر کہوں کہ کچھ بھی نہیں خیر کے سوا
سب کچھ فنونِ غرب میں ہے خیر کے سوا

۱۹۱۶
۱۹۱۷

محمد اسماعیل میرٹھی (۱۸۴۲ء - ۱۹۱۶ء) خالی کے ہم عصر تھے۔ ان کے ہاں بھی دورِ حاضر کے تقاضوں کا احساس ملتا ہے۔ وہ غزل گوئی سے بے نیاز ہیں اور نظم گوئی کی طرف راغب ہیں۔ ان کے یہ چند شعرا ان کے شاعرانہ نظریے کی ترجمانی کے لئے کافی ہیں۔

سخنِ زماں کی بھی ہے یہی حالت
کہ اس قدیم ذکر کو نہ چھوڑیئے زینہار
سوائے عشق نہیں سوچتا انہیں موضوع
سو وہ بھی خالی گھڑت کا اک طومار

اسماعیل میرٹھی کے ہاں مسلسل غزل کا رجحان ملتا ہے۔ یہ غزل مسلسل نظم کے زہادہ قریب ہے۔ اور نظم بھی وہ نظم جو متنوی کی گود میں پل بڑھ رہی تھی۔ اسماعیل کی ایک غزل کے تین شعر ہیں،

تعلیفِ اس خدا کی جس نے جاں بنایا
کیسی زمیں بنائی کیا آسمان بنایا
پاؤں تلے بچھایا کیا خوب فرشِ خاکی

اور سر پہ لا جو ردی اک ساٹیاں بنایا
مٹی سے بیل بوٹے کیا خوشنما اگائے

ہنا کے سبز خلعت ان کو جواں بنایا

اس غزل میں رب کا شکر ادا کر بھائی۔ جس نے ہماری گائے بنائی، کا انداز ملتا ہے۔ یہ دراصل غزل کو غزل کے پس منظر سے آزاد کرنے کی کوششوں کا نتیجہ تھا۔ اسے ایرانی اثرات سے آزاد کر کے خالص ہندوستانی بنانے کی سعی تھی، مگر افسوس کہ یہ سعی خاصی نامشکور تھی۔

حالی کے ایک ہم عصر، انہی کی طرح پانی پتی وحید الدین سلیم بھی تھے۔ ان کی تنقیدات میں بھی حالی کے اثرات ہیں۔ اور ان کی شاعری میں بھی ”مقدمہ“ کے اثرات ہیں۔ مگر سلیم کے لئے حالی کی طرح کی بڑی شاعری کرنا ناممکن تھا۔ وہ تو اس قسم کی غزل ہی لکھ سکے۔

ایک تیشہ فولاد ہے اک پارہ بلور
ہو گا کسی دلبر کا دل ایسا نہ تن ایسا
سائے سے نظر کے بھی بگڑتا ہے نرا رنگ
پھولوں نے بھی پایا نہیں نازک بدن ایسا
ہونٹوں سے اٹتا ہے ترا چشمہ کوثر
حرانِ جہاں نے بھی نہ پایا دہن ایسا

محمد حسین آزاد نے حالی اور اسماعیل میرٹھی کی طرح آسان زبان بھی لکھی اور اس میں فارسی اثرات کی جگہ بھاشا کے اثرات شامل ہو گئے۔ مگر وہ بطور غزل گو کوئی بڑا مقام نہ پاسکے۔

حالی کی غزل اردو شاعری میں ایک منفرد آواز تھی۔ اسماعیل میرٹھی اور سلیم پانی پتی نے ان کے انداز کو اپنا یا گم بڑے فن کار نہ ہونے کے سبب غزل میں کوئی بڑا مقام نہ پاسکے۔ بہر حال غزل کی عمومی فضا حالی سے ایک حد تک متاثر ضرور ہوئی۔ ایرانی اثرات غزل سے کم ہونے لگے۔ اور مقامی اثرات ان کی جگہ لینے لگے۔ سامنے کی چیزوں کا اظہار ہونے لگا اور مقامی اور حقیقی استعارات و تلمیحات پر غزل کا دروازہ کھل گیا۔ مثلاً داغ کے ہاں محبوب مکمل طور پر طواف ہے مگر حسرت کے ہاں سماج میں رہنے والی ایک عام عورت ہے۔

(۵) فضل الحسن حسرت مولانی دہلی ۱۸۷۵ء - ۱۹۵۱ء [میدانِ پیاست کے

کے شاہسوار بھی تھے اور نرم شعر و سخن میں بھی ایک برگزیدہ مقام رکھتے تھے۔ مگر یہ
 حسرت کا مقام ہے کہ ان کی شاعری پر ان کی بیسارت کا بہت کم اثر تھا۔ بیسارت
 کی جھلک گفتی کے چند اشعار تک محدود ہو کر رہ گئی۔ بیسارت تو ایک طرف،
 ان کی مذہبیت کا رنگ بھی ان کی شاعری پر اثر انداز نہ ہو سکا۔ انہوں نے بیسارت
 پر اپنی زندگی قربان کر دی مگر شاعری کی قربانی نہ دی۔ انہوں نے چلکی کی مشقت اور مشق
 سخن کو ہمیشہ دو انگ خانوں میں بانٹے رکھا :

ہے مشق سخن جاری، چلکی کی مشقت بھی
 اک طرف تماشا ہے حسرت کی طبیعت بھی

حسرت کا عشق ایک مجرد عشق نہیں کسی شخص کا عشق ہے۔ اس لئے محبوب یا
 معشوق اپنے پورے وجود سمیت ان کی شاعری میں موجود ہے۔ وہ ننگے پاؤں کوٹھ
 پر آتا ہے۔ حسرت کے لئے کبھی بے قرار ہوتا ہے، کبھی مہربان ہوتا ہے اور کبھی کبھی
 نا مہربان بھی۔ اس لئے ہجر وصال ان کے حقیقی تجربے ہیں۔ وہ کبھی بالوس ہونے ہوئے
 پر امید ہو جاتے ہیں اور کبھی پر امید ہوتے ہوئے بالوس ہونے لگتے ہیں۔ محبوب کبھی جفا
 کرتا ہے اور کبھی نوازش اور کبھی کرم مہرنگ جفا۔

غزل میں جذبہ و تخیل دو بنیادی باتیں ہیں۔ بعض کے ہاں جذبے کا رنگ
 پھیکا ہوتا ہے اور تخیل کا رنگ گہرا۔ بعض کے ہاں تخیل کا رنگ پھیکا ہوتا ہے اور
 جذبے کا رنگ گہرا ہوتا ہے۔ حسرت کے ہاں بھی جذبے کا رنگ گہرا ہے۔ حسرت کا
 موضوع محبت ہے اور یہ محبت خالص ارضی ہے کسی قسم کی ماورائی محبت نہیں۔ مگر یہ
 محبت رندی اور شاہد بازی نہیں بنتی جیسے داغ کے ہاں بن گئی ہے۔ بلکہ یہ محبت
 اللہ کے دعوے کے مطابق خاصی پارہ سا قسم کی ہے۔ وزیر آغا لکھتے ہیں :

”حسرت کا مسلک دنیا داری نہیں تھا۔ وہ ایک فقیر گوشہ نشین تھا
 اور قیاس غالب ہے کہ بیسارت میں اس کا پھیرا بھی زیادہ توجہ والاپھیرا
 ہی ہوتا تھا۔ چنانچہ حسرت کے ہاں محبت ہی سب سے بڑا موضوع ہے اور اس
 کی نوعیت بھی زیادہ تر ارضی اور جذبہ باقی ہے۔“

(اردو شاعری کا مزاج صفحہ ۲۷۷)

حسرت کے بعض اشعار زبان زدِ عام ہیں اور ان کے رنگِ شاعری کے بہترین ترجمان بھی ہیں :

✓ نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی

مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں

دوپہر کی دھوپ میں میرے بلانے کے لئے

وہ ترا کوٹھے پہ ننگے پاؤں آنا یاد ہے

ہاتھوں کے اشارے نے سب کھولی دیا پردہ

ہم پر نہ چلا جادو اسے چینِ حبیبیں تیرا

کوئی ان کی بزمِ جمال سے کب اٹھا خوشی سے کہاں اٹھا

جو کبھی اٹھا بھی اٹھائے سے تو اسی طرفِ ننگراں اٹھا

حسرت محبوب کا خاصا احترام کرتے ہیں۔ وہ اسے داغ کی طرح ذلیل کرنے

پر تیار ہوئے نہیں ہیں۔ وہ تو محبوب کے تغافل کو بھی التفات کا ہی ایک انداز

قرار دیتے ہیں :

نہاں تغافل میں ہے رمز امتیاز ان کا

با اندازِ جفا ہے التفاتِ دل نواز ان کا

✓ ہم رضا شیوہ ہیں تاویلِ ستم خود کر لیں

کیا ہوا ان سے اگر بات بنائی نہ گئی

حسرت کے ہاں تغزل اپنے کھر اور انداز سے موجود ہے۔ ان کے الفاظ

میں موسیقی ہے اور لہجے میں نرمی، گھلاوٹ، درد اور سیلاب :

✓ کس جانال سے یہ کہتا ہے مرا شہرہٴ عشق

دور پہنچا ہے مرے نام سے افسانہ ترا

✓ بے خود ہو کے محبت کی بدولت اے عقل

نام بھی اب نہیں لیتا دلِ فسد زانہ ترا

حسرت نے حسن و عشق کی ہر ہر انداز اور پہلو سے ترجمانی کی ہے۔ حسرت

کا دادِ موضوع یعنی محبت اپنی پوری پوری جولانیوں اور نیرنگیوں سمیت

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

کس طرح سوٹ آیا ہے :

لطف کی ان سے التجا نہ کریں ہم نے کبھی ایسا کیا نہ کریں
مل رہے گا جو ان سے مانا ہے لب کو شرمندہ دعا نہ کریں
مرضی یار کے خلاف نہ ہو لوگ میرے لئے دعا نہ کریں
شوق ان کا سوٹ چکا حشر کیا کریں ہم اگر دف نہ کریں

دیکھ اے ستم جاناں یہ نقشِ محبت ہیں

بنتے ہیں بہ دشواری مٹتے ہیں باسانی

خرد کا نام جنوں پڑ گیا ، جنوں کا خرد

جو چاہے آپ کا حسن کوشمہ ساز کسے

دلوں کو فکیر دو عالم سے کر دیا آزاد

ترے جنوں کا خدا سلسلہ دراز کرے

نکوٹہ جو رہے تقاضائے کرم، عرض وفا

تم جو مل جاؤ کہیں ہم کو تو کیا کیا نہ کریں

ڈاکٹر یوسف حسین لکھتے ہیں :

”حسرت کی غزل سرائی عشقی و محبت کی قلبی دار و اتوں اور اس کی

جاودانی کیفیتوں کی داستان ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ خود اس

داستان کے ہیرو ہیں۔ ان کے نزدیک زندگی محبت سے عبارت ہے۔ اس

کے بغیر زندگی بے کیف اور بے رنگ ہے۔ وہ اس کی تخلیق اور سپردگی

سے پوری طرح لذت یاب ہیں۔ انہوں نے اپنے کلام میں عشقی و محبت کے

مدارج کو بڑی خوبی سے واضح کیا ہے اور اپنے تخیل کی مدد سے جنسی جذبے

میں تغزل کی کمال یعنی پیدا کر دی ہے۔ اس کمال یعنی میں جنسی جذبے کا

جذبہ بھی ہوتا ہے اور ترکیب بھی۔ وہ جس چیز کو عشق کہتے ہیں وہ خالص انسانی اور مجازی

د ”حسرت“ مشمولہ تنقیدی مقالہ سترہ ایوب صفحہ ۱۴۴

حسرت کے ہاں موت کا ذکر نہیں ماتا۔ وہ زندگی کے دلدادہ تھے۔ انہوں نے

زندگی کے ہر پہلو کو پیش کیا کہیں کہیں تصوف کا رنگ ان کی شاعری پر پڑا ہے۔

مگر پھیکا پھیکا سا اور وہ اعلیٰ البجہ کی مافیانہ شاعری نہ کر سکے۔ حسرت کی شاعری خالص زمینی شاعری ہے۔ رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں :

”اردو کا کوئی شاعر ایسا نظر نہیں آتا جس کا محبوب اور جس کی عشق وری اتنی جانی پہچانی، اتنی شائستہ اور اتنی نارمل ہو جتنی حسرت کی۔ انہوں نے اپنی عاشقی کو قصۂ زمین بر سر زمین ہی رکھا۔ اس کو نہ آسمان پر لئے لئے پھرے نہ دیوانوں میں بھینکے دیا۔ انہوں نے اپنے عشق کو نہ گاؤں سدھار کا جملہ بنایا نہ بغاوت اور انقلاب کا وسیلہ، نہ نرزاں اور اہرمن کا مسئلہ“
(جدید غزل، صفحہ: ۳۳)

حسرت کی غزل خالص زمینی ہونے کی وجہ سے ہر دم تازہ اور جواں ہے۔

6 حسرت کے ہم عصروں اصفہر حسین اصفہر کو زندگی (۱۸۸۴ء - ۱۹۳۶ء) کا مختصر سا کلام نشاط روح اور سر دو زندگی کے نام سے شائع ہوا۔ صوفی شاعروں کے بارے میں فرض کر لیا گیا ہے کہ ان کے ہاں صرف غم کا مضمون ہی مل سکتا ہے۔ مگر اصفہر نے اس مفروضے کو عملاً جھٹلایا۔ ان کے ہاں نشاطیہ لہجہ ملتا ہے۔ تصوف میں دو احوال خاص طور پر زیر بحث لائے گئے ہیں۔ قبض اور بطن۔ بطن کی حالت میں صوفی وجد کرتا ہے نشاط میں مگن ہوتا ہے۔ یہی چیز اصفہر کے ہاں ملتی ہے۔ اصفہر کی سرستی اور نشاط ان کے اشعار میں عیاں ہے :

سرستیوں میں شیشہ لے کے ہاتھ میں
اتنا اچھال دیں کہ ثریا کہیں ہے !
انوار کی ریزش ہو اسرار کی بارش ہو
ساغر کو جو ٹکرا دوں اس گنبد مینا سے

اصفر کے ہاں عشق کا اضطراب ہے۔ سرستی ہے جوش ہے جنوں ہے۔ ان کا عشق بے قرار ہے۔ جس و عشق کی تصویریں اصفہر کے ہاں ہر جگہ دیکھی جاسکتی ہیں۔

کیا مرے حال پر انہیں پہنچ غم تھا قاصد
تو نے دیکھا تھا ستارہ سرزگاں کوئی

دارِ اسقلی

ہے یہ طریق عاشقی چاہیے اس میں نے خودی
 اس میں چینیں چیاں کہاں اس میں اگر گم کہاں
 زلف بھتی جو بکھر گئی رخ تھا کہ جو نکھر گیا
 ہائے وہ شام اب کہاں ہائے وہ اب سحر کہاں ✓
 کیجئے آج کس طرح دوڑ کے سجدہ نیاز
 یہ تھی تو ہوش اینیں پاؤں کہاں ہے سر کہاں
 اسرار عشق ہے دل مقلد لئے ہوئے
 قطرہ ہے بے قرار سمندر لئے ہوئے
 گم کر دیا ہے دید نے یوں سر بسر مجھے ✓
 ملتی ہے اب انہیں سے کچھ اپنی خبر مجھے

اصغر کے ان اشعار میں تغزل، نشاطیہ، لہجہ، دلکشی، حسن کی تصویر کشی
 جذبہ عشق کی بے اختیار، تہذیبی شائستگی، مہذب سادگی سب کچھ موجود ہے
 اصغر نے زندگی کے بارے میں بھی کئی سوال اٹھائے ہیں اور ان کا جواب
 بھی دینے کی کوشش کی ہے۔ یہ جواب ایک صوفی کے جوابات ہیں مگر اس
 وقت سوال اٹھانے کی روش ابھی عام ہی کتنی ہوئی تھی۔ اصغر کو شہرت تو بہت
 کم نصیب ہوئی مگر شاعری میں ان کا مرتبہ برگز کم نہیں۔

مرزا واجد حسین دیاس و یگانہ چنگیزی (۱۸۸۸ء - ۱۹۵۶ء) اردو کے
 ایک باغی غزل گو تھے۔ وہ ایک توانا لہجہ کے شاعر تھے۔ انہیں اپنے منفرد
 اور یگانہ ہونے کا شدید احساس ہے۔ اردو شاعروں نے منہ کا ذائقہ بدلنے کے
 لئے تعلی کے اشعار کے، اپنی اعلیٰ مقامی کا اظہار کیا مگر یگانہ کا مستقل ذائقہ ہی یہ
 تعلی ہے اور عمومی لہجہ ہی انانیت ہے۔ ان کے ہاں اناس قدر مضبوط اور توانا ہے
 کہ وہ کہیں بھی سر نہ جھکا سکے۔ اگر ان کے ہاں ایک مستقل موضوع ہے۔ شاعری
 میں دو باتیں ہوتی ہیں۔ جذبہ ادنیٰ۔ جذبے کے اظہار میں آدمی اپنی اناس کی
 لاٹھی ہاتھ سے چھوڑ بیٹھتا ہے۔ اس لئے یگانہ کے ہاں جذبے سے زیادہ تخیل ملتا
 ہے ان کی شاعری میں تخیل کی جست ہے اور فکر کی علویت۔ یگانہ کو اس اناس پرستی

کی وجہ سے کئی یا ٹری سینے پڑے۔ مثلاً وہ ذہنی طور پر غالب کے معتقد تھے۔ کئی غزلیں ان کی زمینوں میں کہیں مگر وہ غالب کی تقلید کا الزام لینا نہ چاہتے تھے۔ اس لئے غالب کے خلاف محاذ کھول دیا۔ اور غالب شکن کہلانے لگے۔ اگر ہم تنقید میں تسلی اشاعت کو سامنے رکھیں تو یگانہ کو ان کے چیکیزی ہونے نے کسی کے سامنے جھکنے نہ دیا۔ غالب روایت شکن تھے اس لئے طنز و لہجہ میں بہت ساری روایتوں کو ٹھکرا دیا۔ یگانہ کچھ زیادہ ہی روایت شکن واقع ہوئے تھے اس لئے لہجہ میں کراہن ہے دو ٹوک انکار کرنے کا انداز ہے۔ مگر شعریت اور غنائیت بھی موجود ہے مثلاً یہ اشعار دیکھئے :

مجھے دل کی خطا پر یاس شرماتا نہیں آتا
پراپا جرم اپنے نام لکھوانا نہیں آتا
امید و بیم نے مارا مجھے دو راہے پر
کہاں کے دیرو حرم گھر کا راستہ نہ ملا
بس ایک نقطہ قرضی کا نام ہے کعبہ
کسی کو مرکز تحقیق کا پستہ نہ ملا

یگانہ کے ہاں غالب کی طرح ایمائیت بھی ہے اور تمثیلی پیرائیہ بیان بھی۔ ان کے ہاں بھی غالب کی طرح سے بات کہنے کا انداز ملتا ہے یعنی کبھی بات کو درمیان سے پکڑ لیا اور کبھی کچھ کڑیاں چھوڑ دیں :

ہوش اڑ نہ جائیں صنعت بہر اد دیکھ کر
آئینہ رکھ کے سامنے تصویر دیکھنا
نفس سے صلح کا انجسام ہی ہونا تھا
اپنی ہر سانس پہ رہ رہ کے پشیمان ہونا
نہ ترک اختیار آساں نہ ضبط اضطرار آساں
یہی دست دعا جھلا کے اٹھ جاتا تھا دشمن پر

رہا تمثیلی پیرائیہ اظہار تو اس کی دو مثالیں یہ ہیں :

خلوت ناز کیا اور کجا اہل ہوس زور کیا چل سکے فانوس سے پڑانے کا

اب اپنی روح ہے اور یہ عالم بالا کنویں سے یوسف گم کردہ کارواں نکلا
 یگانہ کے ہاں خالص فکر کی شاعری بھی موجود ہے مگر اس فکر کی شاعری میں
 بھی یگانہ کی انا مرکزی نقطے کے طور پر موجود ہے ان کے افکار بھی ان کی انہیت
 سے جنم لیتے ہیں۔

سجدہ صبح و شام کیا کرتا غائبانہ سلام کیا کرتا

نگاہ بے نیازی نے دکھایا راستہ سیدھا

بھٹکتا کوئی گب تک جلوہ شیخ و برہمن پر

قیامت تک یہ کلمے کس روشن ہونہیں سکتے

بحث ہے ہم کاب کافر و دیندار ہو جانا

پڑھ کے دو کلمے اگر کوئی مسلمان ہو جائے

پھر توحید ان بھی دو روز میں انساں ہو جائے

آگ میں ہو جے جلتا تو وہ ہندو بن جائے

خاک میں ہو جے بلنا وہ مسلمان ہو جائے

فکر کی شاعری کرنے کے باوجود بھی ان کے ہاں تغزل موجود ہے مگر ان کے

تغزل میں بھی وہی کرار اپن وہی طنطنہ اور وہی انانیت جلوہ گر ہے۔

چوتھوں سے ملتا ہے کچھ سراغ باطن کا

چال سے تو کافر پر سادگی برستی ہے

ہور ہے گا سجدہ بھی جیب کسی کی یاد آئی

یاد جانے کب آئے زندہ داری شب کیا

ویگانہ کی شاعری میں غصہ نہیں جدال بلکہ قتال ہے۔ انہیں معاف کرنے میں

نہیں، کشتوں کے پستے لگاتے ہیں لطف آتا ہے۔ جھٹتی حسین یگانہ کے بارے

میں لکھتے ہیں :

”یگانہ کی شاعری میں جدال و قتال کا جتنا حوصلہ ہے، اس کا عشر

عشر بھی درگزر کا حوصلہ ہوتا تو ان کی شاعری فطرت انسانی کی ایسی رازداں

بن جاتی جس کی نظیر مشکل ہی سے کہیں اور ملتی۔“ (دیم رخ، صفحہ ۱۲۷)

✓ آزاد کی روایت ہے کہ مصحفی سے یہ شعر میر تقی میر نے دوبارہ پڑھنے کی فرمائش کی تھی۔ اس کی وجہ بیان کرتے ہوئے فراق لکھتے ہیں:

”یہ شعر خارجی اور داخلی دونوں طرح آنا مکمل ہے کہ میر سے بھی نہ رہا گیا“

(اندازے، صفحہ: ۲۸)

مصحفی کا کلام تصویروں کا نگار خانہ ہے۔ اس کی تصویریں قطری ہیں۔ رنگین اور خوبصورت ہیں۔ اتنی مکمل اور جامع ہیں کہ فراق نے مصحفی کے کلام کو تصویر خانہ یا پیکچر گیلری کہا ہے

✓ دل لے گیا ہے میرا وہ سیم تن چرا کر شرکے جو چلے ہے سارا بدن چرا کر
ہستیں اس نے جو کتنی نکاح چڑھائی وقتیں آ رہی سارے بدن کی بے جانی ہاتھیں
معاملہ بندی کے اشعار اکثر شاعروں کے ہاں مل جاتے ہیں خصوصاً لکھنؤ کے
شاعروں کے ہاں تو بہت ملتے ہیں۔ مگر مصحفی کے معاملہ بندی کے اشعار معاملہ بندی
کی حد سے ذرا آگے ہیں۔ ترسنے کی کیفیت بڑی خوبی سے نمایاں ہو رہی ہے۔
✓ حسرت پر اس مسافر نے کسی کی روئے جو ٹھک کے بیٹھ جاتا ہو منزل کھانے
تھیں شب فراق بنے ہم تو بے خبر ہم دل جلوں کو عیش کی محض سے کیا خبر

مصحفی کی ایک خصوصیت کی سب سے تعریف کی ہے اور وہ یہ کہ مصحفی کے ہاں
سنگلاخ محروں میں بھی روانی ملتی ہے۔ یہ مصحفی کی فنی عظمت ہے کہ ”لنگور کی گردن“ کے
قافیہ ردیف والی غزل میں بھی بحرول کی سنگلاخی پر دھیان نہیں جاتا۔ مصحفی کو موسیقی
سے خصوصی لگاؤ تھا۔ اس کی طویل ردیفیں بچتی ہوئی اور موسیقی کے زیر و بم ابھارتی
محسوس ہوتی ہے۔

مصحفی کی زبان بھی ان کی انفرادیت کا ایک سبب ہے۔ ان کی زبان میں
خوبصورت اور پُر معنی الفاظ، خوبصورت تراکیب خصوصاً رنگوں اور خوشبوؤں سے
متعلق الفاظ نے حسن پیدا کر دیا ہے۔ اسی خوبصورت لفظوں کے سہارے جب
وہ محبوب کی تعریف کرتے ہیں۔ تو ایک حسین پیکر تراشنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں:
دیکھا تھا ایک دن اس گل کو باغ میں
آوارہ صبا میں نسیم و صبا ہنوز

کے۔ جتنی کہ وہ ہے رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں :-

”فانی کی شاعری میں تنہا غم کو موضوعِ سخن بنالینا کوئی بری بات نہیں لیکن اس غم کو اس درجہ یکسو و یکساں بنائے رکھنا قابلِ توجہ ضرور ہے۔ فانی کا غم متحرک غم نہیں مجہول ہے۔ فانی کو موت کا عرفان دوسرے راستوں سے نہ ہوا غم کے راستے سے ہوا اس میں کوئی مضائقہ نہیں لیکن غم یہ ہے کہ انہوں نے موت کو اس درجہ بے جان کیوں قرار دیا ہے۔ غم اور موت شاعری کے بہت بڑے موضوعات ہیں۔ لیکن فانی کو شاعری میں یہ اتنے بڑے نظر نہیں آتے“

(جدید غزل، صفحہ ۵۱)

فانی کے نزدیک دیوانے کے خواب کی طرح ایک دکھ ہے ایک کرب ہے۔ مرنے والوں کا فسانہ ہے۔ فانی کو زندگی کا مزہ بھی موت کے بغیر نہیں ملتا۔ ان کے یہ اشعار زندگی کے بارے میں فانی کے رویے کی عکاسی کرتے ہیں :

اک معمر سمجھنے کا نہ سمجھانے کا
زندگی کا ہے کوہِ خواب ہے دیوانے کا
کسی کے غم کی کہانی ہے زندگی فانی
زمانہ اک فسانہ ہے مرنے والوں کا
مذاق تلخ پسندی نہ پوچھو اس دل کا
بغیر مرگ جیسے زیست کا مزہ نہ ملا
پنج رہا تھا ایک آنسو دار دیگر ضبط سے
جوشِ غم نے پھر اسی قطرے کو دریا کر دیا

(۸) حکمرانِ آبادی ۱۸۹۰ء - ۱۹۶۱ء اپنی سرکستی اور سرشاری کی وجہ سے

خوب سننے کے مگر بہت کم بڑھے گئے۔ وہ مشاعروں کے شاعر تھے۔ ڈوب کر لکھتے۔
چھرم کر بڑھتے اور مشاعروں پر چھا جاتے ان کی غزل واقعی عورتوں سے باتیں کرنے
سے عورتوں کے بارے میں باتیں کرنے تک بھلی ہوئی ہے۔ ان کے موضوعات بہت
محسوس ہیں۔ ان کے ہاں گہرائی اور گیرائی دونوں کی کمی ہے۔ ان کے ہاں شاعری
کی معراج ہے :

✓ خیر مزاج حسن کی یارب تیر بہت ہے دل کی دھڑکن
جگہ کی جس شاعری نے شیخ پر دھوم مچا دی وہ زیادہ عرصہ زندہ رہنے والی
شاعری نہ تھی۔ انہوں نے قحط بنگال اور فسادات سے متاثر ہو کر بعض اشعار اور نظمیں
کسی ہیں جن میں انسانی صورت حال کا اظہار کیا گیا ہے۔ یہ اشعار اس دور کی انسانی صورتحال
کے ترجمان ہونے کی وجہ سے زندہ اشعار ہیں :

کیا قیامت ہے اس دور ترقی میں جگہ آدمی سے آدمی کا حق ادا ہوتا نہیں
ناز جس خاک وطن پر تھا آہ جگر اسی جنت پر جہنم کا گماں ہوتا ہے
زندگی ہے نام جہد و جنگ کا موت کیا ہے بھول جانا چاہیئے
زندگی آج بھی دلکش ہے انہی کے دم سے حسن اک خواب سی عشق اک افسانہ سی

۹۔ اس دور کے نامزدہ شاعر علامہ اقبال (۱۸۷۷ء - ۱۹۳۷ء) تھے۔ اقبال
مفکر بھی تھے اور حکیم بھی۔ علامہ اقبال کا اصل میدان ان کی نظم ہے مگر وہ ایک بڑے
غزل گو بھی تھے۔ حالی نے غزل میں فکری سطح پیدا کرنے کی کوشش کی اور اسے زندگی
سے قریب تر کر دیا۔ مگر غزل کو زندگی کے سارے رازوں سے آشنا کرنے اور حیات
کائنات کا مکمل راز داں کرنے والے علامہ اقبال تھے۔

اقبال کثیراللمحات شخصیت کے مالک تھے۔ زندگی کے گہرے رازوں کو بنے بھاپ
دیکھ چکے تھے اس لئے ان کی غزل بھی ان کی شخصیت کی طرح وسیع گہری اور بصیرت سے
مملو تھی۔ اقبال کی غزل میں ہیں مالک نئے موضوعات ملتے ہیں۔ یہ موضوعات ان کے
فلسفہ حیات کے ترجمان ہیں۔ بعض اوقات غزل فلسفے کے بوجھ تلے کراہنے بھی لگتی ہے
مگر ان کے نظریے نے غزل کو ایک نئی کشادگی، ایک نئی وسعت اور ایک ہمہ گیری
عطا کی ہے۔

علامہ اقبال نے غزل کی روایت میں یہ اضافے کئے ہیں :

۱۰۔ غزل کی زبان میں وسعت پیدا کی ہے۔ یہ زبان روایتی زبان سے الگ بھی
ہے اور مشکل بھی۔ اسے ایسا نا آسان نہیں۔ یہ زبان ایک فکری پس منظر رکھتی ہے اس
لئے فکری شاعری کے لئے ہی موزوں و نامناسب زبان ہے۔

۱۱۔ اقبال نے غزل کے موضوعات کو باطن گفت گو کر دن سے بلند کر کے حیات

کائنات کی گتھیاں سلجھانے، ان کے رازوں سے نقاب سرکھانے اور زندگی کو بے حجاب دیکھنے اور دکھانے تک پھیلا دیا۔

(۴) اقبال کی غزل میں ایک واضح نقطہ ملتا ہے۔ گویا ان کی غزل میں خیال اگے بڑھ کر فکر کا ہر کام ہو گیا ہے۔ جذبے کا بو بھل پن خیال کی لطافت اور فکر کی بلندی سے مل کر بہت لطیف ہو گیا ہے۔

(۵) اقبال نے غزل کو نئی تعلیمات، استعارات اور تشبیہات عطا کی ہیں۔ جو ایک نئی نظام کے اظہار کے لئے ضروری ہیں۔ یہ علامتیں اس فکر کی نظام کو برپا کر دیتی ہیں۔ اس طرح اردو شاعری میں علامتوں کا ایک پیش بہا خزانہ جمع کر دیا ہے۔

(۶) علامہ اقبال نے ترکیب سازی کا ایک نیا طریقہ رائج کیا ہے۔ علامہ کے اس عطا کئے گئے ماسے پر چل کر جدید غزل کے شاعروں نے لمبے شمار نئی ترکیبوں سے مالا مال کیا ہے۔

(۷) اردو غزل کی زبان جمال کی حامل تھی۔ اس میں بڑی لوتخ بڑی نرمی اور شائستگی تھی۔ علامہ اقبال نے اسے حلال سے آشنا کر دیا ہے۔ اس طرح ایک نئی زبان سے غزل آشنا ہوئی۔

(۸) اقبال سے پہلے عشق کے دو مفہام رائج تھے۔ مجازی اور حقیقی۔ اقبال نے عشق کے مفہوم کے سلسلے میں ایک تیسری سطح دریافت کی ہے۔ اقبال کا عشق دل کا نہیں دماغ کا عشق ہے اور مفہوم کی ایک نئی جہت کا حامل ہے۔

(۹) اقبال کی شاعری میں ہیں ایک نئے انسان سے متعارف ہونے کا موقع ملتا ہے۔ یہ انسان اقبال کے اپنے نقطوں میں مرد مومن ہے۔ اس انسان کو اقبال شاہن کی علامت کے ذریعے بھی پیش کرتے ہیں۔

(۱۰) اقبال کی غزل کا محبوب روایتی محبوب نہیں۔ یہ ایک اعلیٰ شخصیت ہے

اقبال نے اپنی غزل میں عاشق کا درجہ ہی بلند نہیں کیا بلکہ بہت اعلیٰ محبوب بھی دریافت کیا ہے۔

(۱۱) اقبال کے ہاں غزل مسلسل کا انداز ملتا ہے۔ بلکہ حالی یا سہیل میر جی کی محکمہ ملاقات و برابری سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

طرح کا نہیں ان کی غزل میں ایک شعر دوسرے شعر کو بیدار کرتا ہے، اور دوسرے شعر کے لئے زمین ہموار کرتا ہے اور دوسرا شعر ایک جست سے ایک بلند تر سطح دریافت کرتا ہے۔

یہ تھا میرے خیال میں اقبال کی غزل کا کارنامہ خاص۔ اب ان کی غزل سے چند مثالیں پیش کرتا ہوں:

عشق بھی ہو حجاب میں حسن بھی ہو حجاب میں
یا خود آشکار ہو یا مجھے آشکار کر
تارہ کیا میری تقدیر کی خبر دے گا
وہ خود فراخی افلاک میں ہے خوار و بزل
عشق کی ایک جہت نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسمان کو بے کراں سمجھا تھا میں
کس کی نمود کے لئے شام و سحر میں گرم سیر
شانہ روزگار پر بارگاہ ہے تو کہ میں
عشق فرمودہ قاصد سے باب گام عمل
عقل سمجھی ہی نہیں معنی پیغام ابھی
خرد کے پاس خبر کے سوا کچھ اور نہیں
ترا علاج نظر کے سوا کچھ اور نہیں
رگوں میں گردش خوں ہے اگر تو کیا حاصل
حیات، سوزِ جگر کے سوا کچھ اور نہیں
عروسِ لالہ! مناسب نہیں مجھ سے حجاب
کہ میں نسیمِ سحر کے سوا کچھ اور نہیں

آخری سے پہلا شعر ٹیڈ کر ڈین غالب کے اس شعر کی طرف جاتا۔

رگوں میں دوڑنے پھرتے کے ہم نہیں قائل
جو اشکِ بن کے نہ ٹپکے وہ لہو کیا ہے

غالب لہو کو آنکھ سے ٹپکانے تک محدود رہ جاتے ہیں مگر اقبال سوز

حکومت تاشی ہیں جو زندگی میں نئے رنگ بھرے تاکہ معجزات نمودار ہوں معجزات
 پیغمبروں کا خاص حصہ ہیں۔ اقبال نے شاعری سے پیغمبری کا کام لیا ہے اس لئے
 معجزات کی طلب بھی انہی کا حصہ خاص ہے۔

اقبال کی آواز جب فضاؤں میں گونج رہی تھی۔ عین اسی وقت بعض شعرا
 اپنی نرم پرموزے سے اپنا مقام حاصل کرنے کی تنگ و دو میں مصروف تھے یہ
 تمام شاعر اقبال سے دامن نہ بچا سکے۔ اقبال نے زندگی کے مسائل اور فکر و فلسفہ
 پر غزل کا دروازہ ایک بار کھول دیا یہ کھلا ہوا رہا اور غزل میں نئے نئے
 موضوعات کا اضافہ ہوتا رہا۔

حفیظ جالندھری (۱۹۰۶ء - ۱۹۸۲ء) نے گیت اور مثنوی کی دنیا میں گرا لیا
 کارنامے انجام دیئے مگر غزل میں بھی اپنا مقام ضرور حاصل کیا۔ یہ بڑا مقام نہ سہی۔
 لیکن غزل کا ذکر تاریخ ادب کا حصہ ہے اہل کا انداز کھلائی ہے۔ وہی رقیب، قاصد،
 محبت، نامح، صنم، ست خانہ اور ان سے متعلق موضوعات :

خدا پر دیکھ کر میری نگاہیں

گلے میں ڈال دیں اس بت نے باہیں

بہشت میں بھی ملا ہے مجھے عذاب الیم

یہاں بھی مولوی صاحب میں میر سے تمنا

وہ مشاعرہ باز شاعر تھے۔ سادہ و آسان پیرائے میں شعر کہنا اور مشاعرہ
 لوٹ لینا ان کا فن تھا وہ لول چال کی زبان میں شعر کہتے تھے :

جوانی کے ترانے گارہا ہوں دلی چنگاریاں سدکارہا ہوں

حفیظ نے غزل میں چند اضافے بھی کئے ہیں مثلاً بعض اچھی تشبیہات ان کے

ہاں مل جاتی ہیں :

جھاڑیاں کالی روئیں اوڑھ کر چپ ہو گئیں

بندگیاں اپنی خوشبو سے لپٹ کر سو گئیں

حفیظ کے ہاں تغزل کی کمی نہیں۔

ہم تیری صورت انکار کو پہچانتے ہیں وہ تبسم تو شریک لب گویائی کر

وہ حالات سے یکسر غافل بھی نہیں۔ ان کا دور ترقی پسند تحریک کا دور تھا۔ ترقی پسندوں کا پسندیدہ موضوع سرمایہ و محنت تھا۔ حفیظ کے ہاں بھی یہ موضوع آجاتا ہے :

نئے دور میں محنت سرمایہ گردانی جائے گی
مفت خور کی تو ند نہ عالی پایہ جانی جائے گی
حفیظ کا دور سیاست کی گرم بازاری کا دور تھا۔ رہنماؤں کے قریب اور
عوام کی فریب خوردگی روزمرہ کا معمول تھی۔ اس پہلو پر بھی حفیظ نے کچھ نہ کچھ
ضرور لکھا ہے :

قافلہ برباد ہو کر رہ گئے تو کیا ہوا
مطہن ہیں قافلہ سالار اپنے کام سے
رہنماؤں کو سجا کر منڈل مقصود پر
ٹھوکریں کھاتا ہے تاریکی میں امت کا جلوس
حفیظ کے ہاں طنز کا لہجہ بھی خاصا شوخ و تنگ ہے :

دیکھا جو تیر کھا کے کیس گاہ کی طرف
اپنے ہی دوستوں سے ملاقات ہو گئی
یہ عجیب مرحلہ عمر ہے یارب کہ مجھے
ہر رات رات کی بات نظر آتی ہے

۱۹۸-۱۸۹۶

رکھتی سہائے فراق کو رکھپوری ۱۸۹۶ء - ۱۹۸۲ء ان چند شاعروں میں

سے ہیں جنہوں نے اقبال کے بعد اپنی ایک منفرد آواز سے اپنی پہچان کرائی۔ فراق بہت
پڑھے لکھے انسان تھے۔ ایک بہت بڑے نقاد تھے سال کے ہاں اردو غزل کی روایت
میں دونوں جتیں بھی شامل ہو گئیں ایک ہندی شاعری کی روایت اور دوسری انگریزی
شاعری کی روایت۔ ہندی روایت کے زیر اثر ان کے ہاں عشق کی ارضی سطح پیدا ہوئی
ان کے ہاں عشق تجرید نہیں تجسیم ہے۔ ان کے ہاں جسم کے لوازم، عشق کی جسی سطح اور جسم
سے دلجسی کا بھرپور اظہار ملتا ہے :

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ لے دوست ✓
ترسے جمال کی دوشیز کی نکھر آئی

لو دیتا ہے کیا کیا چراغ تہ داماں

لبوس سے نگینہ تن کھیل رہی ہے ✓

قبائے تنگ نے پیسوں جگہ سے لوٹے دی ✓

زفرق تابہ قدم اک دہلی آگ ہے تو

فراق کے ہاں انگیزی شاعری کے اثرات اس صورت میں سامنے آتے ہیں کہ وہ وجودیوں کے ہم نوا ہو جاتے ہیں یقین اور خوش عقیدگی کا فقدان اسی وجودیت کا ہی نتیجہ ہے۔ وجودی فکر کے سامنے عقل محض کی بجائے انسان محض ہے اور یہی کچھ فراق کے ہاں بھی ہے۔

اس دور میں زندگی بشر کی بیمار کی رات ہو گئی ہے

آئے جاتی ہیں دوست کی یادیں بڑھتی جاتی ہے میری تنہائی

اک فوں سماں نگاہ آشنا کی دیر تھی اس بھری دنیا میں تنہا نظر آنے لگے

فراق کے ہاں روایتی موضوعات بھی اس انداز میں ملتے ہیں کہ دور جدید کا نالہ

بولتا ہوا نظر آتا ہے **ابوالکلام قاسمی** لکھتے ہیں :

”فراق اپنی شاعرانہ باریک بینی کے ساتھ ساتھ جدید ترین تصورات

کے وسیلے سے بھی انسان کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس ضمن میں وہ محبت،

وفا، رشتے نامی، یاد اور فراموشی تک کے مسائل زیر بحث لاتے ہیں اور

اندازہ ہوتا ہے کہ انسانی نفسیات کی پیچیدگی کس کس اندازے میں انسانی

معاملات اور انسانی صورتحال کو متاثر کرتی ہے۔“

(فراق کی روایت ادنیٰ غزل مشمولہ فراق شاعر و شخص، صفحہ ۱۱۶)

اس صورت حال کی چند مثالیں :

شام بھی بھٹی دھواں دھواں جن بھی تھا اداس اداس

دل کو کئی کس نیاں یاد سی آکے رہ گئیں

مدتیں گزریں تیری یاد بھی آئی نہ ہیں ✓

ادب ہم بھول گئے ہوں تجھے ایسا بھی نہیں

ملے جلے ہیں عذاب و ثواب کے مفہوم
رموزِ عشق ہیں اے شیخِ دینیات نہیں

فراق کی شاعری کا ذخیرہ بہت وسیع ہے۔ اس میں اعلیٰ درجے کی شاعری
کم ہے مگر یہ مختصر شاعری اس بلند درجے کی ہے کہ فراق کی انفرادیت اور ان کا
مقام متعین کرانے کے لئے کافی ہے۔ فیض احمد فیض، عابد علی عابد، مجید امجد، اور
دوسرے شعرا نے بھی ۱۹۴۷ء سے قبل شاعری کی گمان کا عروج قیامِ پاکستان کے
بعد ہوا اور یہ شعرا عواقبال کے بعد اپنی ایک توانا اور منفرد آواز کی وجہ سے پہچانے
گئے اور منفرد لہجے کے شاعر قرار پائے۔ ان کا ذکر آئندہ آئے گا۔

نظم

(۱۸۵۷ء کے بعد)

۱۸۵۷ء کے بعد اردو شاعری میں نظم ایک تحریک کی صورت میں جلوہ گر ہوئی۔ اس تحریک کے سرکار و وال مولانا محمد حسین آزاد اور ان کے رفقاء تھے۔ انہوں نے نظم کوئی گویا تحریک کی صورت دی۔

محمد حسین آزاد (۱۸۳۰ء - ۱۹۱۰ء) مولوی محمد باقر کے بیٹے اور ممتاز شاعر محمد ابراہیم ذوق کے شاگرد تھے۔ دہلی میں پیدا ہوئے۔ مگر ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی میں ان کے والد پھانسی پا گئے۔ اور یہ استاد کا دیوان سر پر رکھے ٹھوکریں کھاتے کھاتے لاہور پہنچ گئے۔

لاہور میں گورنمنٹ کالج قائم ہوا تو اس کے پرنسپل ڈاکٹر لائٹنر مقرر ہوئے انہوں نے انجمن پنجاب قائم کی۔ اس انجمن کے مقاصد میں قدیم مشرقی علوم کا احیا اور علمی و ادبی، معاشرتی اور سیاسی مسائل پر بحث و نظر بھی شامل تھے۔ انجمن میں ہفتہ وار مباحثوں کا سلسلہ جاری ہوا تو آزاد نے ان مباحثوں میں مضامین پڑھے۔ ان کی بہت تحسین کی گئی تو ڈاکٹر لائٹنر نے انہیں لیکچرار مقرر کر دیا اور انجمن کی بہت ساری ذمہ داری ان پر ڈال دی گئی۔ آزاد نے انجمن کے مباحثوں میں شاعرے کا اضافہ کیا۔ اس شاعرے کا آغاز ۱۸۶۷ء کے لگ بھگ ہوا۔ ابتداء میں یہ شاعرہ روائتی قسم کا ہوتا تھا۔ لیکن بعد میں اسے موضوعی شاعرہ بنا دیا گیا۔ اس طرح نئی شاعری کے لئے زمین ہموار کی گئی۔ آزاد نے ۸ مئی ۱۸۷۲ء کو ہجیر کی

شاعری پر ایک لیکچر دیا۔ اس لیکچر میں انہوں نے اردو کے لئے فارسی یا سنسکرت کی بجائے مقامی دیسی زبانوں کی اہمیت اجاگر کی۔ نیز مبالغہ سے پرہیز کو بھی ضروری قرار دیا۔ انہوں نے بھاشا کی اہمیت واضح کی اور اس سے استفادہ کے لئے مختلف امکانات کی طرف اشارہ کیا۔ انہوں نے اس موقع پر اپنی نظم، "مثنوی شب قدر" بھی پڑھ کر سناٹی۔ ان کی تقریر اور نظم کی تحسین کی گئی۔ خصوصاً سر رشتہ تعلیم کے ڈائریکٹر کرنل ہالائیڈ نے اس نظم اور تقریر کی بہت تعریف کی۔

آزاد نے انجمن کے رسالہ میں ۱۹۶۶ء میں ایک شاعر مہر رام داس قابل کی ایک نظم "ہولی"، شائع کی تھی جو ان کی مروجہ طرز مثنوی میں لکھی گئی تھی۔ آغا محمد باقر کے مطالبی آزاد کے لیکچر کے بعد انجمن کے دس شاعر نے ہوئے۔ ان شاعروں میں برسات، زمستان، امید، حب وطن، امن، انصاف، مردت، قناعت اور تہذیب کے عنوانات پر نظمیں لکھیں اور پڑھی گئیں۔ ہر اجلاس کے لئے ایک موضوع ہوتا تھا اور شعرا اس پر نظمیں کہتے تھے۔ ان شاعروں میں آزاد اور حالی باقاعدگی سے شریک ہوتے اور نظمیں پڑھتے تھے۔ استاد میں انجمن کو شعرائے دہلی کی طرف سے سفیری رد عمل کا سامنا کرنا پڑا، لیکن اہستہ اہستہ یہ یوداجڑیں پکڑنے لگا اور اردو شاعری میں موضوع اور ہیئت کے بحران ختم ہوئے۔ بیکر موضوع پر لکھی گئی یہ نظمیں کئی تقاضے کی حامل تھیں۔ البتہ آزاد نے اپنی فنکارانہ استعداد سے نظم میں نئے امکانات داخل کئے۔ مثلاً مثنوی کے بارانہ انداز میں قصیدے کا شکوہ اور جولانی شامل کی۔ اور نئے انداز میں سدا کی ترتیب و تنظیم کی۔ ان کی نظم شام کی آمد اور رات کی کیفیت کا ایک بند مل خط ہو آئے شبِ سیا کہ لیلائے شب ہے تو۔ عالم میں شہزادی مشکیں نرسے تو آمد کی تیری شان تو ذریعہ تم کروں۔ پراتنی روشنائی کہاں سے ہم کروں

ہونا وہ بعد شام شفق میں عیاں تھا اڑنا وہ آہنوس کا تختِ والی تھا
 چمکے گا لشکر اب جو تیرا آسمان پر تیرا نشان میں یہ اڑے گا جہاں پر
 تا صبح ہو دے کار کہ روزگار بند
 آرام حکیم عام ہو اور کار و بار بند
 آزادانگریزی واجبی سی جانتے تھے مگر مطلب سن کر خوبی سے اردو میں
 منتقل کر دیتے تھے۔ انہوں نے انگریزی نظم سے بہت سے تراجم بھی کئے، بحوالہ
 کے مجموعہ نظم میں شامل ہیں۔

ہیئت کے حوالے سے آزاد کی عطا ایک پسلی ہے، جسے اردو کی ادلیں
 مٹری نظموں میں شمار کیا جاتا ہے۔ اس کی چند سطریں یوں ہیں:
 ہنگامہ ہستی کو گز غور سے دیکھو تم ہر خشک و تر عالم
 صنعت کے ظلم میں خو خاک کا ذرہ ہے یا پانی کا قطرہ ہے
 حکمت کا مرقع ہے جس پر نظم قدرت انداز سے ہے جاری
 (بحوالہ اردو ادب کی تحریکیں؛ ڈاکٹر انور سدید صفحہ: ۲۸۹)

اس مشاعرے کے دوسرے اہم شاعر الطاف حسین حالی تھے۔ حالی کا کارنامہ
 آزاد سے کئی گنا زیادہ دقیق ہے۔ انہوں نے مثنوی کے انداز میں کئی کتابیں لکھیں
 پھر لاہور سے واپس دہلی چلے گئے مگر انہوں نے نظم نگاری کا سلسلہ جاری رکھا۔
 یہاں تک کہ ”مسدس مدح و جزا اسلام“ جیسی طویل اور گراں مایہ نظم لکھی۔ لاہور میں
 رہتے ہوئے حالی نے ”جب وطن بے رسات“، ”آئینہ منظرہ رحم و انصاف“، ”پہاڑ نظمیں
 لکھیں اس کے بعد کئی نظمیں، مثنوی، قطعات، ترکیب بند وغیرہ کی ہیئت میں
 لکھیں۔ مگر ان کی لازوال نظم ”مسدس مدح و جزا اسلام“ ہے۔ یہ نظم اگرچہ بلندی سے
 پستی کی طرف دیکھنے کا انداز رکھتی ہے۔ مگر جذبے کی سچائی، لہجے کے خلوص اور

فکھ کی دیانت کے سبب اپنا اگاک ذائقہ رکھتی ہے۔

حالی مسلمانوں کا تباہ کن ماضی، پھر زوال اور اس کے ساتھ ہی اسلام کا پیغام بھی بڑے پر خلوص پیرائے میں پیش کرتے ہیں۔ حالی نے اسلام کا پیغام ایک بند میں یوں پیش کیا ہے۔

یہ پہلا سبق تھا کتاب ہدیٰ کا کہ ہے ساری مخلوق کبہ خدا کا
وہی دوست ہے خالی دوسرا کا غلامی سے ہے جس کو رشتہ دلا کا

یہی ہے عبادت، یہی دین و ایمان

کہ کام آئے دنیا میں انساں کے انساں

مولانا حالی نے نظم کو داخلی تجربہ نہیں بنایا، مگر خارجی حقیقت نگاری کے لحاظ سے وہ بہت کامیاب شاعر ہیں۔

آزاد اور حالی کے علاوہ شبلی نعمانی نے بھی نظم نگاری میں ایک نئی راہ نکالی انہوں نے تاریخی واقعات کو نظم کیا اور ہنگامی سیاسی موضوعات پر بھی نظمیں لکھیں۔ ان کی ایک نظم آنحضرت کی غریب افوازی کے چند شعر ملاحظہ ہوں:

پھر جب گئیں دوبارہ تو پوچھا حضور نے

کل کس لئے تم آئی کھتیں کیا خاص کام تھا

غیرت تھی کہ اب بھی نہ کچھ منہ سے کہہ سکیں

حیدر نے اپنے منہ سے کہا جو پیام تھا

ارشاد یہ ہوا کہ دو غریبان بے وطن

جن کا کہ صفہ نبوی میں قیام تھا

میں ان کے بند و بہت سے فارغ نہیں ہنوز

ہر چند اس میں خاص مجھے بہت کام تھا

جو جو بھیتیں کہ اب ان پر گزرتی ہیں !
 میں اس کا ذمہ دار ہوں میرا یہ کام تھا
 کچھ تم سے بھی زیادہ مقدم ہے ان کا حق
 جن کو بھوک پیاس سے سونا حرام تھا
 خاموش ہو کے سیدہ پاک رہ گئیں
 جرات نہ کر سکیں کہ ادب کا مقام تھا
 یوں کی ہر اہل بیتِ مطہر نے زندگی
 یہ ماجرائے دختر خیر الانام تھا

شبلی کے ہاں تاریخی واقعات کے بیان میں جذبہ عقیدت کا روپ دھار
 لیتا ہے اور تخیل واقعے کی جزئیات کی تکمیل کرتا ہے۔ ہنگامی سیاسی موضوعات
 پر نظموں میں کہیں کہیں طنز بھی موجود ہے۔ اس وقت کی مسلم لیگ کے بارے میں
 ان کی نظم طنز کا شاہکار ہے جس کا آخری شعر ہے :

چپکے سے سرے کان میں ارشاد ہو گیا
 سال بھر حضرت والا کو کوئی کام بھی ہے

اکبر الہ آبادی (۱۸۴۶ء - ۱۹۲۱ء) آزاد، حالی اور شبلی کے ساتھ ساتھ
 نئی نظم کے مانیوں میں شمار ہوتے ہیں۔ انہوں نے نظم نگاری کو زائد الوقتی شغل
 کے طور پر نہیں اپنایا۔ اسے بنیادی موضوع کے طور پر اپنایا۔ انہوں نے پرانے
 لفظوں کے عقب میں موجود مضحک صورت یا پرانے لفظوں میں پیدا ہو جانے والی
 مضحک صورت اور ایسے ہی نئے لفظوں کے پس منظر میں موجود مضحک
 صورت کو ابھارا۔ انہوں نے ایک حوالے سے نظم میں زبان کے نئے پہلو دریا
 کئے۔ اکبر نے نظم میں غزل کی بعض خوبیوں کو ملا کر اسے دو آتشہ کر لیا۔ مثلاً

انہوں نے نظم میں قافیہ ردیف کا استعمال کیا، نظم میں ریزہ خیالی کو اپنایا۔
 ان کی فنی قدرت کلام کے بارے میں سید عبداللہ لکھتے ہیں :
 ”قافیہ پر بڑی قدرت رکھتے تھے اور قافیے سے معانی پیدا کرنا
 ان کا خاص جوہر تھا۔“

(اردو ادب، صفحہ : ۶۳)

اکبر کی شاعری میں چند باتیں ایسی ہیں جو خصوصیت سے قابل ذکر ہیں۔
 تصوف، اخلاقی نقطہ نظر، ماضی سے محبت، سرسید تحریک کا رد عمل
 اور ان کا مزاجیہ انداز۔

اکبر نے رباعیات، قطعات، غزل اور نظم کے پیکر کو اپنے افکار و خیالات
 کے اظہار کا وسیلہ بنایا۔ ان کی ایک نظم کا نفرنس ہے۔ اس کے دو بند ملاحظہ ہوں۔

کافر نس احباب سے پڑ ہے	جو صف ہے وہ سلک در ہے
سب کو یاد استاد کا گر ہے	دلکش ہر اسپنج کا سر ہے
قومی ترقی کی راہا پیاری	بیٹھی ہے پہنے جوڑا بھاری
نومن تیل کی فکر ہے طاری	چندے کی تحقیق ہے جاری

ان دو بندوں میں اکبر کی قادر الکلامی، ظرافت، سرسید کے خلاف رد عمل
 اور انگریزی لفظوں کا استعمال بڑی خوبصورتی سے نمایاں ہو رہا ہے۔

اکبر کی دنیا روحانی دنیا ہے جس میں وجدان کو ایک خاص مقام حاصل ہے۔

کون و مکان ظہور جمال حضور ہے
 غافل اسیر دام فریب شعور ہے
 گم ہیں نظر سے اور حقیقت کی ہستیاں
 اندھیر ہیں حواس کی ظاہر پرستیاں

اکبر نے بعض متصوفانہ موضوعات کو بھی اپنے مخصوص مزاحیہ انداز میں بیان کیا ہے :

صوفی باصفا کا یہ اچھا مذاق ہے
اس فلسفے میں ہوش کا آنا فراق ہے
اکبر نے خوبصورت رباعیاں اور قطعات بھی کہے ہیں۔ ایک رباعی
ملاحظہ ہو :

حاصل کرد علم، طبع کو تیز کر د
باتیں جو بری ہیں، ان سے پرہیز کر د
قومی عزت ہے نیکیوں سے اکبر
اس میں کیا ہے جو نقلِ انگریز کر د

اکبر کی شاعری مقصدی شاعری ہے اور ان کے واضح نقطہ نظر کی ترجمان ہے
اسماعیل میرٹھی نے بچوں کے لئے نظمیں لکھیں مگر یہ نظمیں بچوں کی ذہنی سطح
کو نہ چھو سکیں اور نیاں کے دھندلکوں میں گم ہو گئیں۔

غفلت اللہ اور دوا دے کے وہ شاعر ہیں جنہیں بہت کم لوگ جانتے
ہیں، مگر ان کا کارنامہ تاریخ ادب میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ان کے کارنامہ
خاص کے بارے میں ریاض احمد لکھتے ہیں :

”انہوں نے پہلی دفعہ بعض بنیادی چیزوں کی طرف شعوری طور پر
توجہ دلائی، جو براہِ راست جمید شاعری کے تعین انداز کی ذمہ دار قرار دی
جاسکتی ہے۔ مثلاً

۱۔ نئے عروج کی ضرورت۔

۲۔ انگریزی اصنافِ سخن کی ترویج۔

۳۔ زبان میں ہندی عناصر کی آمیزش سے گھلا دٹ اور شیرینی پیدا کرنے کی کوشش۔

۴۔ ترنم اور موسیقی کا ایک خاص تصور۔

۵۔ صیغہ تائید کا استعمال۔

۶۔ جذبات کا بے لوث اور فطری اظہار۔ جس میں شدتِ اظہار کے لئے مبالغہ کا سہارا نہ لینا پڑے۔

عظمت اللہ خاں کی شاعرانہ صلاحیتیں کم و بیش مسلم حیثیت کی مالک ہیں۔ ان کی نظمیں ایک اجتہادی رنگ کی حامل ہی نہیں ہیں۔ بلکہ ان میں ترنم، موسیقی، جذبات کی لطافت، انداز کی دلفریبی سبھی کچھ موجود ہے۔

(ریاضیتس، صفحہ ۲۰۱)

عظمت اللہ کے معاصرین نے بھی کئی تجربے کئے اور ادو نظم کے لئے نئے امکانات تلاش کئے۔ اردو میں قافیہ ردیف کی پابندیاں بہت سخت تھیں۔ حالی نے اسے توڑنے کی دعوت دی۔ انہوں نے انگریزی کے نظامِ قوافی کو سامنے رکھتے ہوئے صوتی قوافی کو اپنایا۔ مثلاً انہوں نے جہاز اور شاذ کے قافیے برستے ہیں۔

عبدالحلیم شرر نے ”دلگداز“ میں سجاد حیدر بلدرم کی ایک نظم شائع کی۔ اس نظم میں آہ اور صبح، حیات اور بسات، غماز اور فیاض صوتی قوافی ہیں یہ نظم اردو میں موجود کسی قدیم ہیئت میں نہیں ہے۔

انگریزی میں نظم ایک عضوی کل کی حیثیت رکھتی ہے مگر اردو میں مصرعہ ایک اکائی کے طور پر موجود تھا۔ مگر کبھی کبھی مصرعوں کو مساوی الوزن رکھنے کے لئے ایک مصرعہ کے الفاظ دوسرے مصرعہ میں شامل کر دیئے جاتے تھے۔

اے تو اس قدر بجا ہم پر نہ کرو۔ بندہ خدا ہیں ہم

اردو میں عظمت اللہ اور کئی دوسرے شاعروں نے ایسی نظمیں لکھیں جن میں مصرعہ اکاٹی نہیں رہا بلکہ پوری نظم ایک عضوی کل کی حیثیت رکھتی ہے۔ عظمت اللہ کی ایک نظم ہے۔

وہ جن دلاویز جس سے کہ انسان کی ہستی
میں پیدا ہوا دیوانہ وار ایک طوفانی ہستی
جتنوں کا ہے جس پہ سایہ کہ جس پر برہستی
ہے، بے بودی، چھائے وہ عالم بیت پرستی
کہ ماحول کے سرد و گرم و بلند و پستی
کی پروا نہ اس کی جماعت ہے دنی کہ ہستی

(”حسن دلاویز“ بحوالہ اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے؛
ڈاکٹر عنوان چشتی، صفحہ: ۶۴)

اجتہاد کا تیسرا میدان اوزان میں تبدیلی کا میدان تھا۔ یہ ایک نظم میں ایک سے زیادہ اوزان برتنے کا تجربہ ہے۔ اس کی ایک شکل محمد حسین آزاد کے ایک شعر میں ملتی ہے، مگر اس سلسلے میں زیادہ تجربے عظمت اللہ خاں نے کئے ہیں؛
اجتہاد کا چوتھا دائرہ بندوں کو نئی شکل دینا ہے۔ اسی نئی شکل کے لئے انگریزی کے استینز فارم سے استفادہ کیا گیا ہے۔

پانچواں تجربہ غیر مقفی نظموں کا تجربہ ہے۔ شرر نے غیر مقفی نظموں کے لئے تحریک چلائی۔ انہوں نے غیر مقفی نظموں کو مولوی عبدالحق کے مشورے سے ”نظم معری“ کا نام دیا۔ شرر نے نظم معری کو محض ڈرامے میں استعمال کرنے کا مشورہ دیا۔ انہوں نے ”دگداز“ میں کئی معری نظمیں لکھیں۔ یہ سب ڈراموں کے تہ تیغ ہیں یا ان کے طبع راڈ ڈرامے ہیں۔ یہ نظم معری آگے چل کر نظم آزاد کے تجربے کی بنیاد بنی۔

غلطت اللہ نے دو سطح پر تجربات کئے۔ ایک سطح عروضی تجربات کی ہے۔ انہوں نے ہندی بحروں کے استعمال سے اردو ہندی عروض کو اردو میں روشناس کرایا۔ ان کے تجربے کی دوسری سطح بندوں کی نئی شکل ہے۔ ان کی نظمیں سمسط کی بجائے استینزافارم میں ہیں۔ انہوں نے گیت کے لہجے میں نظمیں لکھ کر گیت نگاری کو بھی آگے بڑھایا۔ بہر حال ان کے تجربات کی نوعیت ایسی ہے جس نے اردو شاعری کے زمین و آسمان بدلنے میں بہت مدد دی۔

ہیت کے ان تجربوں کے ساتھ ساتھ خیال اور جذبے کے حوالے سے غلطت اللہ اور اختر شیرانی کی دنیا تقریباً ایک ہی ہے۔

محمد داؤد خاں اختر شیرانی (۱۹۰۵ء - ۱۹۶۸ء) کے کئی مجموعہ ہائے کلام شائع ہوئے۔ صبح بہار، اخترستان، طہور آوارہ، نغمہ حرم، شہر دو، شہناز، لارہ طور بچوں کے گیت۔ اختر نے مغربی سہا حیرت کی ہیڈت بھی استعمال کی ہے۔ اور گیتوں میں مصرعوں کی قطع و برید بھی کی ہے۔ گیت کے لئے پرانی ہندی بحری بھی استعمال کی ہیں اختر کی دنیا رومان کی دنیا ہے۔ اس دنیا میں عورت ہی سب کچھ ہے اس عورت کا نام سلی ہے، دیکھنا ہے، غذا ہے، دامن کوہ ہے، بستی ہے، پلنگھٹ ہے، سلیاریکا اور غذا کی محبت ہے۔ رنگ و نور کی دنیا ہے۔ آل احمد سرور لکھتے ہیں:

”اختر کی شاعری شبیب اور اس کے رومان کی شاعری ہے۔ کیا ہوا اگر ان کا جادو زیادہ دیر تک نہیں رہتا۔ ان کے یہاں جادو تو ہے۔ اور شاعری میں جادو بڑی چیز ہے۔ اور جہاں جادو نہیں وہاں بڑی چیز بھی اس کی کافی نہیں کر سکتی۔“

(ادب اور نظریہ، صفحہ: ۹۱)

اختر کے ہاں تراکیب کا نیا انما زاد و مزاج ملتا ہے۔ ان کی فضا حقیقت کی

نہیں خواب کی فضا ہے۔ یہ فضا رنگ و نور کا سیلاب لئے ہوئے ہے۔ جہاں چاند ہے چاندنی ہے، شراب ہے اور پہلو میں چاند چہرے والا محبوب ہے۔ اختر نے ایک جگہ سُلّی کے بارے میں لکھا:

تُنا دجیا کی کشمکش کیوں کر مٹاؤں گا
میں اس کے یاسیں پیکر کیوں کر گدگداؤں گا
اور اس کے سلی بے کس طرح رنگت چراؤں گا
وہ چھوٹوں اور ستاروں بھی شرمائے گی وادی میں
سنا ہے میری سُلّی مات کو آٹے کی دادی میں
اختر کے ہاں ارضی محبوب کی تصویر ملتی ہے۔ مگر محبوب سے ارضی سطح کا
تعلق نہیں ملتا:

دیکھنا بھی تو اسے دور سے دیکھا کرنا
شیوہ عشق نہیں حسن کو دسوا کرنا

اسی لئے سلیم احمد نے اختر کی شاعری کو ”کسری آدمی“ کی شاعری قرار دیا ہے اس میں صرف اوپر دوائے دھڑ کا عشق ہے۔

اردو نظم کا ایک نیا موڑ علامہ اقبال کی شاعری ہے جس نے نظم کے لئے معنوں کی کٹی نہی پرتیں واضح کیں۔ اور نظم کے لئے ایک نئی دنیا کا دروازہ کھول دیا۔ علامہ اقبال نے فکر کی سطح پر جہاں ایک نیا افق ایک نیاز میں واکسمان دریافت کیا، وہاں انہوں نے میٹ کے نئے بڑھنے بھی کئے۔ ابوالاعجاز حنیف صدیقی نے اوزان اقبال میں اقبال کے ہاں سولہ نئی پوشتیں دریافت کی ہیں۔ اس کے ساتھ ہی ان کے ہاں بعض جگہ دو میٹوں کا اجتماع بھی ملتا ہے۔ مثلاً مثنوی اور ترکیب بند کی یکجائی یا ممدس اور قطعہ کی یکجائی وغیرہ۔

علامہ اقبال کی اصل جوتنگاہ ان کی نظم ہے۔ ان کا فکر و فلسفہ ان کی نظموں میں سمٹ آیا ہے۔ ان کے ہاں طویل و مختصر نظموں کا ایک گراں بہار مجموعہ ہے ان کی طویل نظمیں خضر راہ، طلوع اسلام، شمع و شاعر، والدہ مرحومہ کی یاد میں، شکوہ، جواب شکوہ، مسجد قرطبہ اور ساقی نامہ اردو شاعری کے ناقابل فراموش تجربے ہیں ان کی مختصر نظموں اور طویل نظموں کی فکری سطح پر الگ الگ پہچان بھی ہے۔ اور ان میں ایک گونہ مماثلت بھی۔

اقبال کی شاعری میں رومانویت کے گہرے سائے ملتے ہیں۔ ڈاکٹر انور سدید نے ان کے ہاں رومانویت کے تین نواویے دریافت کئے ہیں :

۱۔ حسن ازل کی تلاش اقبال کی رومانویت کا ایک زاویہ بھی ہے اور ان کی شاعری کا تنگ بنیاد بھی۔

۲۔ ماضی کی عظمتوں کی قصیدہ خوانی اقبال کی رومانویت کا دوسرا زاویہ ہے ماضی کی عظمتوں کی باز آفرینی اور عرب شہسواروں کی یاد رومانویت کے اسی زاویے کو پیش کرتی ہے یہ بات ان کی نظموں مسجد قرطبہ اور طارق کی دعا میں موجود ہے۔

۳۔ اقبال کی رومانویت کا تیسرا زاویہ رومانی کرداروں کی تخلیق ہے۔ مردوں کا کردار، شاہین کا کردار قوت عمل ہے آراستہ ہونے کی وجہ سے ابلیس کا کردار ان کی اسی رومانویت کا اظہار ہیں۔

ان کی رومانویت کا ایک اور زاویہ حال اور ہندوستانی مسلمان کی مذمت بھی ہے۔ وہ غیر ہندوستانی مسلمانوں میں اپنے جذبول کی تسکین تلاش کرتے ہیں مثلاً امیر امان اللہ کے نام انہوں نے پیام مشرق کا انتساب کیا اور ایک خوبصورت نظم میں اسے خراج تحسین پیش کیا۔

اقبال کی یہ رومانویت اگر انقلاب سے رابطہ قائم نہ کرتی تو شاید زندہ نہ

رہ سکتی۔ ان کی رومانویت نے انقلاب سے رابطہ کر کے انقلابی رومانویت کی شکل اختیار کر لی۔ مثلاً ان کے دو شعر ہیں :

پردہ اٹھا دوں گر چہرہ افکار سے
لانہ سکے کا فرنگ میری فداؤں کی تاب
جس میں نہ ہو انقلاب موت ہے وہ زندگی
روح اہم کی حیات کش مکش انقلاب

اقبال کی شاعری کی زبان نئی ہے۔ (۱) اس میں کوہ شکستی اور خندہ جبینی کا امتزاج ملتا ہے۔

اقبال حسن ازل کے متلاشی ہیں، ذوق عمل کے طالب ہیں جستجو دارِ زمیں
انہیں لطف آتا ہے۔ اکیلے تو وہ جبریل کے مقابلے میں ابلیس کے کردار کے زیادہ شیدائی
نظر آتے ہیں۔ وہ ابلیس کو خواجہ اہل فراق، ”کہتے ہیں۔ ان کی نظم جبریل و ابلیس میں
ابلیس کا کردار بڑا عظیم دکھائی دیتا ہے۔ اور جب وہ کہتا ہے۔

دیکھتا ہے تو فقط ساحل سے زرم خیر و شر

میرے طوفانِ یم بریم دریا بہ دریا جو بجو

گر کبھی خلوت میں ہو تو یو تھو الہ سے

قصہ آدم کو رنگیں کو گئی کس کا لہو!

توپوری کائنات وجد کرتی ہے۔
اقبال کے ہاں انقلابی رومانویت ہے اسی لئے تو وہ ایک شعر پر جبریل و ابلیس کے
کے شیدائی ہیں اور کہتے ہیں۔

”اس کا تفصیلی تذکرہ ان کی غزل کے ذیل میں ہو چکا ہے۔“

سلطانی جمہور کا آتا ہے زمانہ

جو نقش کس تم کو نظر آئے مٹا دو

مگر دوسری جگہ جمہوریت کو ایک دوسرے زاویے سے دیکھی کرتے ہیں:

جمہوریت اک طرز حکومت ہے کہ جس میں

بندوں کو گنا کرتے ہیں، تو لا نہیں کرتے

اسی لئے اقبال، لینن، کی پر عزم شخصیت اور ”مارکس“ کی مسحور کن شخصیت کی

تحسین بھی کرتے ہیں۔ ان کی نظم ”لینن“ خدا کے حضور میں ”ان کے اسی رویے کی پیداوار“

ہے۔ مگر وہ اول و آخر مسلمان ہیں، اسی لئے وہ مارکسزم کے تصورِ لالہ سے متفق نہیں

ہوتے۔ مگر لاسلطائیں اور لاکلیڈا بڑے زور شور سے کہتے ہیں۔

اقبال کا فلسفہ خودی ایک نئے انسان کی تلاش کا فلسفہ ہے۔ یہ نیا انسان نئی

قوت عمل رکھتے ہوئے خالص مسلمان بھی ہو۔ یہ نیا انسان اطاعت، ضبط نفس اور زیادت

الہی کی عینوں منزلیں ملے کہ چکا ہو۔ یہ نیا انسان بندہ مولا صفات ہے۔ ہر دو جہاں سے

غنی ہے۔ پاک باز دل رکھتا ہے۔ یہ شاہین صفت ہے۔ وہ شاہین جو آشیانہ نہیں بناتا

شکار مردہ پسند نہیں کرتا۔

بہر حال اقبال کی شاعری ایک نئی دنیا اور ایک نیا انسان بنے ہوئے ہے۔ مگر

یہ دنیا ایک وجود سے بہت حد تک عاری ہے جس کے بارے میں اقبال نے خود کہا ہے:

”موجودِ فنا ہے تصورِ کائنات میں رنگ“

اقبال کی شاعری کے اسی پہلو پر بحث کرتے ہوئے وزیر آغا لکھتے ہیں:

”اپنی نظموں سے تو اقبال نے شعوری طور پر عورت کے موضوع کو تقریباً

خارج کر ہی دیا۔ جن چند ایک نظموں میں یہ موضوع ابھرا ہے۔ وہاں بھی

انھانے ذات کے عمل نے اس کی اہمیت کو بالکل گھٹا دیا ہے۔ واقعہ یہ ہے

کہ عالی ہے اقبال تک کی اردو نظم بجائے خود ایک اعصابی خوف کی نشاندہی کرتی ہے اس دور کے شعرا جسم کی سطح پر تو بالکل زندہ، متحرک اور حساس ہیں، اس لئے ان کا جنس اور محبت کی طرف راغب ہونا ایک بالکل فطری عمل ہے تاہم ذہن کی سطح پر انہوں نے ملک، ملت اور سماج کی بیہودہ کے پیش نظر عورت کے موضوع کو اپنی شاعری سے خارج کر دیا ہے۔ دراصل اس زمانے کے شعراء نے عشق اور عاشقی کو اپنے قومی زوال اور شکست کی ایک وجہ قرار دے لیا تھا۔ اور وہ اب رد عمل کے طور پر شاعری کو قومی ترقی کے لئے آئہ کار بنانے کی فکر میں تھے۔“

(اردو شاعری کا مزاج، صفحہ ۳۵۷)

الغرض اقبال کی شاعری نے نظم کے لئے امکانات کی دنیا کو وسیع کر دیا اور شاعری میں جذبے اور خیال سے اوپر فکر کی سطح کو مستحکم کر دیا۔ فکری سطح پر یہی بات نئی شاعری کی بنیاد قرار پائی۔

احسان دانش (۱۹۱۴ء - ۱۹۸۲ء) کا ذہلہ ضلع مظفر نگر سے لاہور وارد ہوئے، تو ایک نئی آواز لے کر آئے، ایک نیا موضوع لے کر آئے۔ یہ موضوع مزدور کی زندگی تھا۔ مگر انہوں نے اس موضوع کی اس قدر تکرار کی کہ یہ آواز اپنی کشش کھو بیٹھی۔ اس کی دلکشی کثرت میں گم ہو گئی۔ بہر حال دیہات کی زندگی اور مزدور کی زندگی دو ایسے موضوع ہیں جن پر احسان دانش نے کثرت سے لکھا اور اچھا لکھا۔ ان کی بہت سی کتابیں شائع ہوئیں۔ وہ پُرگو تھے، بہت زیادہ کہتے تھے۔ بہت کچھ اپنے نام سے کہتے اور بہت کچھ دوسروں کو پیش ڈالتے تاکہ دوسروں کی شاعری اور ان کی روزی چلتی رہے۔

احسان دانش کی نظموں کے چند عنوانات ملاحظہ ہوں۔

لے

قرآن اور مزدور، ناخواندہ خاتون، ڈل پر مزدور، کسان، محتاج حینہ پرستش اور مزدور، مزدور کی موت، ماتم، خانہ بدوش، دیہاتی دو شیرہ، مزدور کی لاش، حبش بے چارگی، انکار پریشاں اور مزدور کا مہمان وغیرہ۔
ان کی ایک مختصر نظم ”ماتم“ ملاحظہ ہو:

شوق ماتم خوب شنے ہے، کار ماتم کچھ نہیں
سر ڈر جاتے ہیں اس سے سینہ سوزاں کے داغ
آنسوؤں کے واسطے آنکھوں کے دروازے نہ کھول
دل میں کیوں جلتے نہیں دیتا محبت کے چراغ

جوش ملیح آبادی (۱۸۹۷ء - ۱۹۸۲ء) اپنی گھن گرج اور اپنے منفرد افکار کی وجہ سے پہچانے جاتے ہیں۔ ان کے افکار میں روایت سے انکار اور مردہ پرستی کے خلاف احتجاج ملتا ہے۔ اس کے علاوہ حسن کی دلکش تصویریں ملتی ہیں۔ جن کی تصویریں پیش کر رہے ہوں یہاں مردہ پرستی کے خلاف احتجاج۔ یہ بات کو کئی کئی زادیوں اور کئی کئی پہلوؤں سے پیش کرتے ہیں۔ ان کی ایک نظم ”کوہستان دکن کی عورتیں“ کے چند شعر ملاحظہ ہوں:

یہ اُلٹی عورتیں اس چٹیلانی دھوپ میں
سنگ اسود کی چٹائیں آدمی کے ردپ میں
ہر سراپا اب تراشوں کی مرق ریزی کا پھل
اتنی بے پایاں صلابت پر بھی ہر نقشہ سبیل
عورتیں ہیں یا کہ ہیں رسالوں کی راتوں کے خواب
پھوٹ پڑا ہے جن پر طو خال خیز بھتر ملا شباب

اکبر نے بعض منصوفانہ موضوعات کو بھی اپنے مخصوص مزاحیہ انداز میں بیان کیا ہے :

صوفی باصفا کا یہ اچھا مذاق ہے
اس فلسفے میں ہوش کا آنا فراق ہے
اکبر نے خوبصورت رباعیاں اور قطعات بھی کہے ہیں۔ ایک رباعی
ملاحظہ ہو :

حاصل کرد علم، طبع کو تیز کر د
باتیں جو بری ہیں، ان سے پرہیز کر د
قومی عزت ہے نیکیوں سے اکبر
اس میں کیا ہے جو نقلِ انگریز کر د
اکبر کی شاعری مقصدی شاعری ہے اور ان کے واضح نقطہ نظر کی ترجمان ہے
اسماعیل میرٹھی نے بچوں کے لئے نظمیں لکھیں مگر یہ نظمیں بچوں کی ذہنی سطح
کو نہ چھو سکیں اور نسیان کے دھند لکوں میں گم ہو گئیں۔

عظمت اللہ اردو ادب کے وہ شاعر ہیں جنہیں بہت کم لوگ جانتے
ہیں، مگر ان کا کارنامہ تاریخ ادب میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ان کے کارنامہ
خاص کے بارے میں ریاض احمد لکھتے ہیں :

” انہوں نے پہلی دفعہ بعض بنیادی چیزوں کی طرف شعوری طور پر
توجہ دلائی، جو براہِ راست جدید شاعری کے تعین انداز کی ذمہ دار قرار دی
جاسکتی ہے۔ مثلاً

۱۔ نئے عروج کی ضرورت۔

۲۔ انگریزی اہنافِ سخن کی تردید۔

۳۔ زبان میں ہندی عناصر کی آمیزش سے گھلاوٹ اور شیرینی پیدا کرنے کی کوشش۔

۴۔ ترنم اور موسیقی کا ایک خاص تصور۔

۵۔ صیغہ تائید کا استعمال۔

۶۔ جذبات کا بے لوث اور فطری اظہار۔ جس میں شدت اظہار کے لئے مبالغہ کا سہارا نہ لینا پڑے۔

عظمت اللہ خاں کی شاعرانہ صلاحیتیں کم و بیش مسلم حیثیت کی مالک ہیں ان کی نظمیں ایک اجتہادی رنگ کی حامل ہی نہیں ہیں۔ بلکہ ان میں ترنم، موسیقی، جذبات کی لطافت، انداز کی دلفریبی سبھی کچھ موجود ہے۔

(ریاضتیں، صفحہ ۲۰۱)

عظمت اللہ کے معاصرین نے بھی کئی تجربے کئے اور ادو نظم کے لئے نئے امکانات تلاش کئے۔ اردو میں قافیہ ردیف کی پابندیاں بہت سخت تھیں۔ حالی نے اسے توڑنے کی دعوت دی۔ انہوں نے انگریزی کے نظام قوافی کو سامنے رکھتے ہوئے صوتی قوافی کو اپنایا۔ مثلاً انہوں نے جہاز اور شاف کے قافیے برستے ہیں۔

عبدالحلیم شرر نے ”دگداز“ میں سجاد حیدر یلدرم کی ایک نظم شائع کی۔ اس نظم میں آہ اور صبح، حیات اور بساط، غماز اور فیاض صوتی قوافی ہیں یہ نظم اردو میں موجود کسی قدیم ہیئت میں نہیں ہے۔

انگریزی میں نظم ایک عضوی کل کی حیثیت رکھتی ہے مگر اردو میں مصرعہ ایک اکائی کے طور پر موجود تھا۔ مگر کبھی کبھی مصرعوں کو مساوی الوزن رکھنے کے لئے ایک مصرعہ کے الفاظ دوسرے مصرعہ میں شامل کر دیئے جاتے تھے۔

اے تو اس قدر جفا ہم پر نہ کرو۔ بندہ خدا ہیں ہم

اردو میں عظمت اللہ اور کئی دوسرے شاعروں نے ایسی نظمیں لکھیں جن میں مصرعہ اکافی نہیں رہا بلکہ پوری نظم ایک عضوی کل کی حیثیت رکھتی ہے۔ عظمت اللہ کی ایک نظم ہے۔

وہ جن دلاویز جس سے کہ انسان کی ہستی
میں پیدا ہوا دیوانہ وار ایک طوفانِ ہستی
جہوں کا ہے جس پہ سایہ کہ جس پہ برہستی
ہے، بے بودی، چھائے وہ عالم بیت پرستی
کہ ماحول کے سروگرم و بلند ہی و پستی
کی پرواز نہ اس کی جماعت ہے دلی کہ ہستی
(”حسن دلاویز“ بحوالہ اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے؛

ڈاکٹر عنوان چشتی، صفحہ: ۶۴)

اجتہاد کا تیسرا میدان اوزان میں تبدیلی کا میدان تھا۔ یہ ایک نظم میں ایک سے زیادہ اوزان برتنے کا تجربہ ہے۔ اس کی ایک شکلی محمد حسین آزاد کے ایک شعر میں ملتی ہے، مگر اس سلسلے میں زیادہ تجربہ عظمت اللہ خاں نے کئے ہیں:

اجتہاد کا چوتھا دائرہ بندوں کو نئی شکل دینا ہے۔ اس نئی شکل کے لئے انگریزی کے استینز فارم سے استفادہ کیا گیا ہے۔

پانچواں تجربہ غیر مقفی نظموں کا تجربہ ہے۔ شرر نے غیر مقفی نظموں کے لئے تحریک چلائی۔ انہوں نے غیر مقفی نظموں کو مولوی عبدالحق کے مشورے سے ”نظم معری“ کا نام دیا۔ شرر نے نظم معری کو محض ڈرامے میں استعمال کرنے کا مشورہ دیا۔ انہوں نے ”دنگداز“ میں کئی معری نظمیں لکھیں۔ یہ سب ڈراموں کے ترجمے ہیں یا ان کے طبعاً ڈرامے ہیں۔ یہ نظم معری کے چل کر نظم آزاد کے تجربے کی بنیاد بنی۔

کڑوں کی زبان پہ تھا دوزخ کا فسانہ

اس آگ بینہ دفتر کی طرف تھا۔ میں روانہ

بہر حال جوش نظم کے آرٹ کے ایک منفرد نمائندے ہیں۔

تجربے کا مسافر جس نے پابند اور مقفیٰ نظموں سے آگے بڑھ کر معریٰ نظم پر پڑاؤ کیا تھا اور آگے بڑھا۔ اور ۱۹۲۴ء میں آزاد نظم تک آپہنچا۔ نظم آزاد ایک ایسی نئی تجربہ ہی نہ تھا یہ خیال اور فکر کی نئی جستوں کی دریافت کا عمل بھی تھا۔ قدیم نظم میں ایک خیال کا اظہار کئی کئی انداز سے ملتا تھا۔ نظم خالص بیانہ انداز میں لکھی جاتی تھی۔ مگر یہ جدید نظم ایک نئے انداز کی حامل تھی۔ اس میں خیال کا ارتقاء ملتا تھا۔ اسی نظم کا ظاہری ڈھانچہ نثر سے قریب کرنے کی بھرپور سعی کی گئی۔ اسی نظم نے نثر سے مندرجہ ذیل چیزیں اخذ کیں۔

۱۔ ڈکشن یعنی الفاظ کے سلسلے میں اسی نظم نے نثر سے استفادہ کیا اور شاعری کے لئے مروج رسمی لفظوں سے گریز کیا۔

۲۔ لفظوں کی ترتیب زیادہ سے زیادہ نثر کے قریب کرنے کی سعی کی گئی۔

ان دونوں باتوں کا نتیجہ یہ نکلا کہ جن طریقوں سے قدیم نظم کو سمجھا جاتا تھا وہ طریقے اب یکسر ناکام ہو گئے۔ اب یہ ممکن نہ رہا کہ شعر کی نثر کی جائے اور اسی طرح مفہوم تک رسائی حاصل کی جائے۔ اب نظم کے لئے مروج ایجنز بھی رخصت ہو گئے اسمائے صفات کا سارا سراہا بے کار سا ہو گیا۔ قدیم علامتیں بھی رخصت ہونے لگیں جو ہماری قدیم ادبی روایت کا عطیہ تھیں۔ اب نئی علامتوں کی دریافت کا عمل شروع ہوا تو روایتی علامتوں کی بجائے ایسی علامتیں دریافت کی گئیں جو شاعر کی اپنی زندگی سے ماخوذ تھیں۔ علامتوں کی یہ انفرادیت، لہجے کا نیا پن، نئی سیاسی اور سماجی صورت حال سے جنم لینے والی شاعر کی تنہائی اور نارسائی، آگہی کا آشوب

اور ناسازگاری کا محبوب اس نظم کی انفرادیت کا سبب بنا۔ اس کیفیت نے اس شاعری میں ابہام بھی پیدا کیا اور مردِ جہدِ مہنی ساچنوں سے دوری بھی۔ جس کے نتیجے میں اس شاعری پر ابہام کا الزام لگا۔

آزاد نظم انگریزی میں فری ورس (FREE VERSE) کے نام سے متعارف ہے جس میں آغاز کے زیر و بم کا اصول برتنا جاتا ہے۔ مگر اردو میں نظم آزاد وزن سے آزاد نہیں ہو سکی۔ اس میں کبھی بحر کے ارکان کی مختلف تعداد سے کام چلایا جاتا ہے خیال اور جذبے کے مطابق مختلف مصرعوں میں ارکان کی تعداد کم یا زیادہ کی جاتی ہے۔ اردو نظم میں جن پہلوؤں پر زور دیا گیا ان کی تفصیل ابوالاعجاز حنیف صدیقی نے بیان کرنے ہوئے لکھا ہے۔

”نئی علامتوں کی تلاش“

وحدت تعمیر یعنی معنی کے تدبیر کی ارتقا کا بہتر مظاہرہ اور زوائد سے مکمل طور پر اجتناب۔

نئے موضوعات کی تلاش، روایتی گھسے پٹے اور فرسودہ موضوعات سے اجتناب شعر کے ذخیرہ الفاظ میں توسیع۔

شاعری کے انفرادی تجربات پر زور جس کے نتیجے میں شخصی واردات کو زیادہ اہمیت حاصل ہو جاتی ہے۔ متبادل آہنگ کی تلاش وغیرہ۔“

(کشاف تنقیدی اصطلاحات، صفحہ ۱۳۰۰)

تصدق حسین خالد نے اپنی کتاب سرود نو کا دیا چر لکھتے ہوئے دعویٰ کیا ہے۔ کہ وہ مغرب کی ایمائی اور تیشی شاعری سے متاثر ہیں، لیکن ان کی نظموں کا مطالعہ اس دعوے کی تصدیق نہیں کرتا۔ کیونکہ انہوں نے قدیم علامات سے باقاعدہ استفادہ کیا ہے۔ خالد کی نظمیں داخل سے زیادہ خارج کا اظہار کرتی ہیں۔ اور مختلف مشابہتوں

کے حوالے سے بعض علامتیں خاصی واضح ہیں۔ ان کی نظم ”ایک شام“ دیکھیے

بہاڑوں کی بلندیوں سے

بڑھتے سائے

گہرے آ رہے ہیں

شام کی فسر دگکی میں

اک سرخ ڈور سی افق کی

جھللا رہی ہے

واد یوں میں

اک اداس راگنی کی گونج سی پک گئی

برہ کی آگ

نغمہ بن کے جاگ اٹھی

افق کی ڈور ٹوٹ کر

کسی عسق غار کی سیاہیوں میں کھو گئی

اداس راگنی کی گونج چمن بن کے رہ گئی

تصدق حسین خالد کے بعد ۱۹۳۶ء میں دو تحریکیں نمودار ہوئیں۔ ایک تحریک کو

ترقی پسند تحریک کہا جاتا ہے اور دوسری کو جدیدیت سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ترقی

پسند شعرا میں فیض، احمد ندیم قاسمی، احمد دین تاثیر، مخدوم محی الدین اور علی سردار جعفری

نمایاں ہیں۔ جبکہ دوسری تحریک میں میراجی، ان م راشد، قیوم نظر اور مختار صدیقی

کے نام نمایاں ہیں۔ ان شعرا کے آزاد نظم، نظم معرب، اور نظم پابند کے سلسلے کو

بہت اگے بڑھایا۔

مذکورہ شعرا میں سے بیشتر شعرا و کاتبین کام قیام پاکستان کے بعد سامنے آیا۔

اس لئے یہاں صرف فیض اور نہ لم راشد کا اجمالی تعارف اور تاثیر اور میراجی کے تفصیلی تذکرے پر اکتفا کیا جاتا ہے کیونکہ راشد اور فیض کا تفصیلی جائزہ اور دیگر شعرا کا جائزہ ۱۹۴۷ء کے بعد کے حصے میں پیش کیا جائے گا۔

فیض احمد فیض نے ۱۹۴۷ء سے قبل اپنی کتاب نقوش فریادی لکھی۔ ان کی بقیہ کتابیں قیام پاکستان کے بعد شائع ہوئیں۔ فیض کی نقوش فریادی اور بعد کی شاعری کی دشمن کو سامنے رکھیں، تو اس پر واضح طور پر غزل کی زبان کے اثرات نظر آتے ہیں۔ ان کی شاعری کی زبان غلی زبان ہے۔ مگر انہوں نے قدیم علامتوں کو نئی جہتوں میں استعمال کر کے ان کے نئے معانی دریافت کئے ہیں۔ اس طرح بہت سے قدیم لفظ جدید تجربے کے ابلاغ کا وسیلہ بن گئے۔ قدیم شاعری میں شاعر اجتماعی تجربے میں اپنے آپ کو شامل کرتا تھا۔ مگر فیض نے اپنے انفرادی تجربے میں اجتماع کو شامل کیا ہے۔

فیض کے ہاں انقلاب آفری رومانویت پائی جاتی ہے۔ سلیم احمد نے فیض کے ہاں رومانویت تک حمایت کرنے پر خاصا زور صرف کیا ہے اور انہیں آدھے دھڑ کا شاعر قرار دیا ہے فیض کے ہاں آدرش پایا جاتا ہے۔ یہ آدرش وہ معاشرے میں دیکھنا چاہتے ہیں اور اس کے حسن کے گنگی گانے ہیں۔ فیض قریب کی ساری حقیقتوں سے باخبر ہیں یہ حقیقت جنس کی ہو یا کوئی اور۔ یہ حقیقت ہے کہ جنس نوع کی بقا کے لئے ضروری ہے اور بقائے فرد کے لئے بھی۔ مگر جب فرد کی بقا کا مسئلہ درپیش ہو تو نوع کی بقا کا مسئلہ پس پشت ڈالنا ہی پڑتا ہے۔ اکی لئے فیض نے کہا ہے۔

جسم نکلے ہوئے امراض کے تنور دی سے

پیپ بہتی ہوئی گلتے ہوئے ناسوروں سے

لوٹ جاتی ہے ادھر کو بھی نظر کیا کیجے

اب بھی دکش ہے تراحن مگر کیا کیجئے

اور بھی دکھ ہیں زلمے میں محبت کے سوا

راحتیں اور بھی ہیں، وصل کی راحت کے سوا

نقش فریادی کے دو حصے ہیں۔ پہلے حصے کی نظمیں ترقی پسند تحریک میں شمولیت کے پہلے کی ہیں، جب کہ دوسرے حصے کی نظمیں اترقی پسند تحریک میں شمولیت کے بعد کی ہیں۔ دوسرے حصے کی نظموں میں عزم امید اور وصل ہے جب کہ پہلے حصے کی نظموں میں یاس ہے، ادا کی ہے جو ہر فرد کا اس وقت مقدر ہو جاتی ہے، جب وہ انفرادی زندگی گزار رہا ہو۔

فیض کے ہاں علامتوں کے مفہیم کی تلاش پیچیدہ نہیں، اس لئے وہ عام قاری کے فہم سے قریب ہے۔ انہوں نے ظلمت اور سحر جیسی علامتیں اپنے اظہار کے لئے اختیار کی ہیں، جن کا معنوم قدیم جبر کا نظام اور جدید امن دوستی اور انسان دوستی کا نظام ہے۔

فیض کے ہاں شعر کا جمالیاتی پہلو بہت نمایاں ہے۔ ان کی بحریں مترنم، الفاظ سبک شیریں اور شعری مقبلیں رنگین اور حسین ہیں۔ ان کے ہاں ایک خوب گول کی کیفیت ملتی ہے۔ فیض نے آگے چل کر اپنے لئے تجربے کی نئی دنیا میں تلاش کی ہیں مگر وہ اپنے مرکز سے زیادہ دور نہیں جاتے۔ وہ اپنی مخصوص شعری زبان میں نئے تجربات کا اظہار کرتے ہیں۔

فیض نے ابتداء میں اقبال، اختر اور غالب کی آواز میں آواز ملائی مگر جلد ہی اپنی منفرد آواز تلاش کر لی۔ اس انداز کے اشعار ملاحظہ ہوں:

کنارِ رحمت حق میں اسے سُلاتی ہے سکوتِ شب میں فرشتوں کی مرتزخانی
اس میں اقبال کی آواز گونج رہی ہے اور

آؤ گی مری گور پر تم اشک بہانے فو خیز ہاروں کے حیس پھولی چڑھانے

اس میں اختر شیرانی کی آواز گونج رہی ہے۔ ذیل کے شعر میں غالب کا رنگ ملاحظہ ہو:

تو ہے اور اک تعاقبِ پیہم
میں ہوں اور اُنٹلِ ربّے انداز

میراجی (۱۹۱۳ء - ۱۹۲۹ء) کا شاء اللہ ڈار سے میراجی بننا ہی ان کے روحانی سفر کا وہ استعارہ ہے، جس میں ان کی ساری ذہنی سرگزشت پوشیدہ ہے۔ میراجی اپنی سرگزشت خود سناتے ہیں:

”مشاہدے کے لحاظ سے اگرچہ بحیثیت مجموعی کے ہر پہلو کی طرف میرے تجسس نے مجھے راغب کیا، لیکن موجودہ صدی کی بین الاقوامی کشمکش (ریاستی، سماجی اور اقتصادی) نے جو انتشار فوجوانوں میں پیدا کر دیا ہے۔ وہ بالخصوص میرا مرکزِ نظر رہا اور آگے چل کر جدید نفسیات نے اس تمام پریشان خیالی کو جنسی رنگ دے دیا۔ مطالعے کے لحاظ سے اس زمانے میں نہ صرف یورپی (انگریزی اور فرانسیسی) ادب نے میری رہنمائی کی بلکہ مغربی تفکر اور سائنس نے بھی اپنا اپنا اثر کیا، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ مشرقی روایات اور صدیوں کے اٹلنے سے بیگانگی رہی۔ دیشنو خیالات نے نہ صرف مذہبی لحاظ سے اپنا نقش چھوڑا، بلکہ اس کی ادبی روایات بھی کچھ اس انداز سے بروئے کار آئیں کہ دل و دماغ ایک جیتا جاگتا ہوا متن بن گیا۔“

(میراجی مثنوی، پابندِ نفیس، صفحہ ۲۴۱)

میراجی کی شاعری کے مندرجہ ذیل پہلو بہت نمایاں ہیں:

۱۔ جنسی حوالہ

۲۔ سادیت یا اذیت پسندی۔

- ۳۔ دیشنومرت کے تحت عورت کا مادر اپنی سفر جس کی وجہ سے ان کے ہاں عورت
در اصل گوشت اور خون کی عورت نہیں عورت کا تصور ہے۔
۴۔ خود لذتی یا "ساقی فاروقی کے نقطوں میں خود وصلی۔
۵۔ دلکش پر ہندی اثرات۔
۶۔ گیتوں کا اثر

۷۔ آزاد تلامذہ خیال

۸۔ فرانسیسی ادب کے زیر اثر علامتوں کا استعمال، جو بعض اوقات بعید از
فہم ہوتی ہیں۔

۹۔ دھرتی پوجا کے اثرات

۱۰۔ جنگل اور اس کی فضا کے اثرات۔

میراجی نے مندرجہ ذیل شعری مجموعے چھوڑے ہیں۔

۱۔ میراجی کی نظمیں : اس میں پابند نظموں سے آزاد نظم کا سفر واضح نظر آتا
ہے۔ ابتدا میں سادگی ہے، پھر ابہام بڑھتا جاتا ہے۔ اس میں نظموں کی ترتیب
یوں ہے۔ پابند ۱۵، آزاد ۱۴ معرئی ۲۔

۲۔ میراجی کے گیت : ۱۰ گیتوں کا انتخاب

۳۔ گیت ہی گیت : اس کے سرورق پر اجنتا کی ایک تصویر ہے۔ یہ گیتوں
کا مختصر سا مجموعہ ہے۔

۴۔ گیت مالا : یہ گیتوں کا مختصر سا مجموعہ ہے۔

۵۔ پابند نظمیں : اس میں سادگی ملتی ہے یعنی نظموں میں خیال کے کئی

نکسار مل کر ایک کل کو ترتیب دیتے ہیں اور بعض میں خیال کا ارتقا بھی ملتا ہے۔

۶۔ شبنم رنگ : اس میں ۲۱ گیت، ۲۶ نظمیں اور ۱۰ غزلیں شامل ہیں۔

نظموں میں پابند اور آزاد ہر دو طرح کی نظمیں شامل ہیں۔ طویل ترین نظم اضیاء کے غار ہے۔
۲۔ حلقہ بلیثم سیاہ : یہ مجھ کو اپنی فحاشی کی وجہ سے شائع نہ ہو سکا۔
میراجی کی شاعری، ان کی شخصیت سے گہرا تعلق رکھتی ہے۔ وہ اپنی ذات اور اپنی شاعری میں منفرد تھے۔ انہوں نے تنقید میں بھی خصوصاً ”مشرق و مغرب کے نئے“ میں ان شعراء کا انتخاب کیا، جو ان سے مماثلت رکھتے تھے۔ اس پہلو پر اور ان کی نظموں کی ساخت پر مختار صدیقی یوں روشنی ڈالتے ہیں :

” وہ موضوع کو خارج کی اس دنیا میں تلاش کرتے ہیں، جو ان کے باطن سے ہم آہنگ ہوتی تھی۔ جب یہ موضوع متعین ہو جاتا ہے۔ تو وہ پھر اس کو آزاد تلازم خیال کی لہروں کے حوالے کر دیتے ہیں۔ یوں بات سے بات پیدا ہوتی ہے جو موضوع کے مختلف گوشوں سے اور ان کے متعلقات کو نئے سے نئے انداز سے اجاگر کر سکے“

(دیباچہ : تین رنگ : میراجی، صفحہ : ۱۸)

میراجی کی نظموں میں آزاد تلازم خیال کی مدد سے خیال کا ارتقاء اور وسعت پیدا ہوتی ہے۔ مگر میراجی کی پابند نظموں میں یہ بات ہر جگہ درست نہیں بعض اوقات وہ خیال کے ٹکڑے اکٹھے کر کے ایک کلی بھی ترتیب دیتے ہیں۔ بہر حال ایک بات واضح ہے کہ ان کی نظمیں ایک عضوی کل کی حیثیت رکھتی ہیں۔ میراجی نے اپنی آزاد نظموں میں بحر کو خیال کے بہاؤ کا تابع کیا ہے۔ ان کی ترتیب ارکان اور لفظوں کی موسیقی بھی اظہار میں معاونت کرتی ہیں۔ ان کی نظموں میں غزل کا اثر قطعاً نہیں ہے نہ ہی وہ غزل کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ مگر وہ قدیم عجمیت سے مکمل طور پر باغی نہ ہو سکے۔ اضافوں کا استعمال جتنا ہے کہ وہ ابھی عجمی کی فضا میں سانس لے رہے ہیں۔ مگر یہ اضافوں کا استعمال پابند نظموں میں بہت کم ہے۔ یہ نظمیں دراصل گیت

ان کے قریب ہیں۔

میراجی کی نظموں میں جنسی حوالہ بنیادی موضوع کے طور پر سامنے آتا ہے۔

ان کی ایک نظم ”چھیڑ“ ہے۔ یہ دو افراد کے درمیان ”لمحہ وصال“ کی کہانی سنانے

”بہت ہی نرم ہو تم“

”بہت ہی گرم ہو تم“

”بڑے بے شرم ہو تم“

”نہ شرماؤ سنو تو“

”ادھر آؤ سنو تو“

”ہٹو جاؤ سنو تو“

”جو تم کہتے ہو کیجئے“

”جھکاؤ سنے بھی دیجئے“

”میسے اللہ۔ لیجئے“

ایسے ہی ”اونچا مکان“ کے یہ مصرعے جنسی پہلو کو نمایاں کر رہے ہیں۔

”کچھ غرض اس سے نہیں“

”دل کو بھاتی ہے نہیں بھاتی ہے“

”آنے والے کی ادا“

اس کا ایک ہی مقصود۔ وہ استادہ کرے

بحرا عصاب کی تعمیر کا ایک نقش عجیب

میراجی کی بے شمار نظمیں اپنے اندر جنسی حوالہ رکھتی ہیں۔ ان کی نظمیں ”برقعے“

”تن آسانی“ ”ایک بھتی عورت“ ”تفاوتِ راہ“ ”رخصت“ ”دن کے روپ“

میں رات کہانی“ اور دوسری بے شمار نظمیں جنسی حوالے سے پیدا ہوئی ہیں۔

موجود سماجی و سیاسی ماحول اور نامساعد حالات نے میراجی کو ایک نئی دنیا دریافت کرنے پر مجبور کر دیا تھا۔ یہ تنہائی اور جنس کی دنیا تھی۔ یہ دنیا سکون کی بجائے گھرے کرب کی حامل تھی۔ ان کی ایک نظم ”شام کو راستے پر“ کے چار مصرعے ہیں :

”راستا مجھ کو نظر آئے نہ آئے پھر کیا؟

میں ہوں آزاد۔ مجھے فکر نہیں ہے کوئی

اک گھنگھور سکون، ایک کڑی تنہائی

میرا اند وختہ ہے“

اس کڑی تنہائی نے ان میں مادیت اور اذیت پسندی پیدا کر دی تھی۔ میراجی کی شخصیت کے دو حصے کئی جگہ نمایاں ہیں۔ ایک فاعلی حصہ اور دوسرا مفعولی حصہ۔ یہ فاعل پہلو مفعولی پہلو کو اذیت دے کر تسکین حاصل کرتا ہے۔ ایسے ہی وہ محبوب سے محال ہیں نہیں اسے اذیت دینے میں تسکین محسوس کرتے ہیں۔ ان کی اذیت پسندی ذیل کے مصرعوں میں ملاحظہ ہو :

”اور اس طرح دل کی گہرائی خلوت میں ایسی آشاؤں نے کر ڈھیں لیں۔

کہ ایک خنجر

اتار دوں میں چھجا چھجا کر

سفید، مر مرے ٹھٹھکیں جسم کی رگوں میں۔

اور ایک بے بس، حین پیکر

مجلِ غلیٰ کز ٹپ رہا ہو۔

مری نگاہوں کے دائرے میں

رگوں سے خوں کی ایلٹی دھاریں

نکل نکل کر پھیل رہی ہوں پھلتی جاؤں۔ (دکھ دل کا ٹٹو آرو)

میراجی کے ہاں عورت کے دد روپ ہیں : ایک تو مادرانی اور مقدس پیکر جو رُوح کا کائنات کا پرتو ہے اور دوسرا فاحشہ عورت کا پیکر۔ پہلی قسم کی عورت سے تعلق ہی وصال کہلاتا ہے جب کہ دوسری سے مابیطہ فاعل اور مفعول کا رابطہ ہوتا ہے، جو کہ اذیت پسندی کا باعث بنتا ہے۔ پہلی قسم کی عورت کے بعض اعضاء تو میراجی کی شاعری میں عام ہیں۔ مگر وہ عورت نہیں۔ وہ ایک عضو کو سامنے لاتے ہیں۔ پھر اس عورت سے تعلق کا دن پینا دیکھنے لگتے ہیں کیونکہ دشنومت کے مطابق وہ مقدس ہے، مادرانی شے ہے۔ یہ ”دن پینا“ ان کے استمنا بالید کا عمل ہے۔ اس عمل کا نقطہ انجام ایک گہری نیند پر منتج ہوتا ہے اور بالآخر :

میں اب بھی کھڑا ہوں تنہا،

ہاتھ آلودہ ہے، نمدار ہے، دھندلی ہے نظر،

ہاتھ سے آنکھ کے آئسو تو نہیں پونچھے تھے : ”(لب جو بارے)

میراجی کے ہاں عورت نہیں، عورت کا تصور ملتا ہے۔ وہ اس کے اعضاء

سے تصویریں لطف اندوز ہوتے ہیں ایک نظم کے چند مصرعے ہیں :

سفید بازو

گدازاتے

زبان تصویر میں خط اٹھائے۔

اور انگلیاں بڑ کے چھونا چاہیں، مگر انہیں برق ایسی لہریں سمٹی مٹھی کی شکل

دے دیں۔ (دکھ دل کا دارد)

اس سے آگے خود لذتی یا ساقی فاروقی کے لفظوں میں خود وصلی کا لمحہ آ جاتا ہے

اس لمحہ کی انتہا غنودگی اور نیند کی کیفیت پیدا کرتی ہے اور وہ خود وصلی کے اس

لمحے میں ذات کے متلاشی ہوتے ہیں۔

میراجی کی ڈکشن پر ہندی اثرات نمایاں ہیں۔ اضافتوں کے استعمال سے انہوں نے دامن چھڑانے کی کوشش کی۔ اگرچہ اس میں وہ زیادہ کامیاب نہ ہو سکے ان کی پابند نظموں پر گیتوں کا اثر بھی نمایاں ہے۔ وہی موسیقی وہی روانی، وہی تشبیہ استعارہ کے بغیر براہ راست بات کہنے کا انداز:

”جب نیندوں سے جاگیں گے

اور سپنوں کو تیاگیں گے

تب کیسی حالت ہوگی

بتیا یا راحت ہوگی

اس کی فکر نہیں مجھ کو

جو بھی ہے وہ یہیں مجھ کو

ہست دکھائی دیتا ہے“ (زندگی)

میراجی کے ہاں فرانسیسی ادب کے زیر اثر علامتوں کا استعمال بھی بہت ہے۔ مثلاً نظم ”سمندر کا بلاوا“، ”میں سمندر ماں کی علامت ہے۔“ اونچے مکان میں اس کی لہریں، زہری، پھول، جنسی جذبے کی علامت ہیں۔ ان کے ہاں مذہبی عورت کی علامت کے طور پر آتی ہے۔ ان کی علامات ان کی جبلتوں اور کلچر (CULTURE) کے ٹکراؤ سے پیدا ہوتی ہیں۔

میراجی کے ہاں دھرتی پوجا کے اثرات بھی واضح ہیں۔ زمین جنس کے حوالے سے عورت کی علامت ہے ان کے ہاں خالص ہندوستانی فضا ہے۔ اس حوالے سے ان کی نظم ”اجتا کے غار“ کی مثال پیش کرنا ضروری ہے۔ اس کی زبان، لہجہ اور فضا سب ہندوستانی ہے۔ ابتدائی بند ملا خطہ ہو:

دھیان کی جھیل میں لہریاں کنول کا ڈنٹھل سوچ آتی ہے مجھے کیوں ہوئی پردہ پھیل

دھیان کی جھل میں ہر چیز ہے کوئل شیتل جیسے ناری ہوا اٹھائے ہوئے اتر چھاگل
اس کے بعد آزاد تلازمہ خیال سے نظم کا مفہوم وسعت اختیار کرتا جاتا ہے
اور اس طرح نظم میں خیال کا ارتقاء ہوتا ہے۔

میراجی کے ہاں دھرتی پوجا کے حوالے سے جنگل کی فضا سامنے آتی ہے۔ وہ
جنگل درخت پرندے اور اس حوالے کے دوسرے تلازموں کی مدد سے فضا تخلیق
کرتے ہیں۔ وزیر آغا لکھتے ہیں:

”قدیم ہندوستان کی عام فضا بالخصوص جنگل کی طرف میراجی کا جھکاؤ
بعض اور علامتوں سے بھی واضح ہوتا ہے۔ مثلاً میراجی کے ہاں پیچھی اور پیرپن
الفاظ ابھرے ہیں جو براہ راست جنگل کی فضا سے متعلق ہیں پیچھی کا وجود نہ صرف اس
بات پر دلالت کرتا ہے کہ میراجی نے جنگل کی زندگی سے گہرے اثرات قبول کئے ہیں“
(نظم جدید کی کرڈیں، صفحہ ۷۱)

میراجی کے ہاں مردوبہ اخلاقیات کے خلاف احتجاج بھی ملتا ہے۔ ان کی نظمیں
”حرامی“، ”برقعے“ اور بہت سی دوسری نظمیں ہماری مصنوعی معاشرتی
اخلاقیات کے خلاف بغاوت ہیں۔

بغاوت کی ایک دوسری مثال ن۔م راشد۔ ۱۹۱۰ء - ۱۹۷۵ء میں۔ ن۔م
راشد ادو شاعری میں ایک اہم منصب کے حامل ہیں۔ اقبال اور اختر شیرانی کی شاعری
کا جن دنوں بہت چرچا تھا، انہی دنوں راشد نے شاعری کے سفر کا آغاز کیا۔ پہلے تو
ان کی آواز میں آواز ملائی۔ مگر جلد ہی اپنی الگ ماہ دریافت کر لی۔ انہوں نے قیام
پاکستان سے قبل ماورائے کشمیر کی۔ ماورائے اختر شیرانی اور اقبال کے اثرات نمایاں ہیں۔
مثلاً اس کی پہلی نظم ”میں اسے واقف المعفت نہ کروں“ میں اختر شیرانی کی
محبوبہ درآئی ہے۔

سوچتا ہوں کہ بہت سادہ و معصوم ہے وہ
میں اس کو ابھی شناسائے محبت نہ کروں
روح کو اس کی اسیرِ غمِ الفت نہ کروں
اس کو دسوانہ کروں، وقفِ مصیبت نہ کروں

”خواب کی بستی“ ”تیری محبت جواں رہے گی“ ”بادل“ ”شاعر کا ماضی“
”رفت“ ”اور“ ”خواب آوارہ“ ”پر اخترا کی رومانوی شاعری کا اثر واضح دکھائی دیتا
ہے۔ ایسے ہی بعض نظموں پر اقبال کے اثرات دکھائی دے رہے ہیں۔ مثلاً مکافات
کا پہلا بند ملاحظہ ہو۔

رہی محض تیرِ یزدانی سے دوستی میری
رہا ہے زہد سے یارانہ استوار میرا
گزر گئی ہے تقدس میں زندگی میری
دل اہرمں سے رہا ہے ستیزہ کا پیرا
کسی پہ روح نمایاں نہ ہو سکی میری
رہا ہے اپنی امنگوں پہ اختیار میرا (مکافات)
”خیرات پرواز“ سے ان میں جرأت پر داز آئی ہے اور وہ اختر اور اقبال
سے دامن چھڑا کر اپنی انفرادی راہ پر آگئے ہیں۔ ایک نظم کا ابتدائی بند ملاحظہ ہو:
تیرے رنگیں رس بھرے ہونٹوں کا لمس
جس سے میرا جسم طوفانوں کی جواں گاہ ہے
جس سے میری زندگی، میرا عمل گمراہ ہے
میری ذات اور میرے شعرا فنا نہ ہیں

تیرے رنگیں رس بھرے ہونٹوں کا لمس

اور پھر "لمس طویل"

جس سے ایسی زندگی کے دن مجھے آتے ہیں یاد

میں نے جواب تک بسر کی ہی نہیں

اور اک ایسا مقام

آشنا جس کے نظاروں سے نہیں میری نگاہ

(ہونٹوں کا لمس)

یہ تھی وہ انفرادی راہ جس پر وہ چلے۔ وہ محبوبہ جسے وہ الفت سے واقف

نہ کرنا چاہتے تھے۔ اب اس کے ہونٹوں کے لمس تک نوبت آپہنچی ہے۔ یہ لمس وہ
اگر حاصل نہ کر پاتے تو وہ بھی یقیناً میراجی کی طرح پتلون میں استر نہ لگواتے مگر انہوں نے
اگے بڑھ کر اس لمس کا ذائقہ چکھا اور آخری مسئلہ بستر پر حل ہوا۔

تیرے بستر پر میری جان کبھی

بے کراں رات کے سناٹے میں

جذبہ عشق سے ہو جاتے ہیں اعضاء مدہوشی

اور لذت کی گرا نیاری سے

ذہن بن جاتا ہے دلدل کسی دیوانے کی۔

اور کہیں اس کے قریب

نیند آغاز زمناں کے پرندے کی طرح

خوف دل میں کسی موہوم شکاری کا لے

اپنے پر تو لیتی ہے جو چھنتی ہے

بے کراں رات کے سناٹے میں (بے کراں رات کے سناٹے میں)

رات تو میرا جی کے ہاں ہے مگر وہ تو آنکھیں بند کرنے کے نتیجہ میں پیدا ہوتی
 یہ رات سورج ڈوبنے بستر کھینے اور بتی بجھنے کے ساتھ حوال ہوئی ہے ۔
 مگر کیا بس کی خواہش اور محبوبہ کے بستر کے درمیان خلا واقع ہے نہیں معاشرہ
 موجود ہے۔ ہندوستان کا مذہبی معاشرہ جس میں جنس کا نام لینا بھی جرم ہے۔ مگر
 اسی معاشرے کا فرد اس سے بڑی آسانی سے بغاوت کرتا ہے۔ لیکن اس بغاوت کا
 کیا فائدہ۔ فرد اور معاشرہ دونوں غلام ہیں۔ فرد کے سینے میں آگ جل اٹھتی ہے۔ وہ
 ایک طرف فرنگی کا غلام ہے۔ دوسری طرف معاشرے کی پابندیاں بہت سخت
 ہیں۔ پہلے تو وہ معاشرے کی کمزوری کا مذاق اڑاتا ہے ،
 پھر اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے ۔

اپنے بے کار خدا کی مانند
 اذ نگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں ۔

اک افلاس کا مارا ہوا ملاٹے حزیں
 اک عفریت — ادا اس
 تین سو سال کی ذلت کا نشان
 ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداد کوئی

(دیکھ کے قریب)

پھر وہی فرد اپنی کمزوری کا اقرار کرتا ہے :
 اک بوڑھا سا تھکا ماندہ سا ہوا رہوں میں
 بھوک کا شاہ سوار

سخت گیر اور تنومند بھی ہے۔

میں بھی اس شہر کے لوگوں کی طرح

ہر شب عیش گزر جانے پر
بہر جمعِ خوش و غاشاک نکل جاتا ہوں

(دریچے کے قریب)

اب فرد کا رویہ کئی صورتیں اختیار کرتا ہے آخر جتنے منہ اتنی باتیں۔ جتنے
افراد اتنے ہی طریق کار۔ ایک طریقہ سہارا تلاش کرنے کا ہے :
اے مری ہم رقص مجھ کو تمام لے

عہد پارینہ کا میں انساں نہیں
بندگی سے اس درو دیوار کی
ہو چکی ہیں خواہشیں بے سوز و رنگ و نالواں
جسم سے تیرے پرٹ سکتا تو ہوں
زندگی پر میں چھپٹ سکتا نہیں

اس لئے اب تمام لے

اے حسین و اجنبی عورت مجھے اب تمام لے (رقص)

دوسری صورت نیم باغیانہ ہے یا غلامی سے ہلکی سی نفرت کے اظہار کی ہے :

آج بی آتا جو میں

جام رنگیں کی بجائے

بیکسوں اور نالتواؤں کا لہو

شکر کر، اے جاں کہ میں

ہوں دیرِ افرونگ کا ادنیٰ غلام

(شرابی)

اور بہتر عیش کے قابل نہیں

ایک دوسری صورت انتقام کی ہے جس میں اپنی غلامی کا بدلہ اجنبی عورت کے جسم سے

چکایا گیا ہے :

اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے
ہفتی عورت کا جسم

میرے ہونٹوں نے لیا تھارات بھر
جس سے ارباب وطن کی بے بسی کا انتظام

وہ برہنہ جسم اب تک یاد ہے (انتقام)

ایک صورت نمود کشی بھی ہے :

”جی میں آئی ہے لگا دوں ایک بیباکانہ جرت

اس دریکچے میں جو

جھانکتے ہیں ساتویں منزل سے کوئے دیام کو ! (خودکشی)

اب ایک سوال یہ پیدا ہو چکا ہے کہ کیا یہ سارے ارادے شاعر کے اپنے ہیں یا نہیں
مگر کیوں؟ شاعر نے خود ہی تردید کر دی ہے اور کیا ہے :

”اردو منزل کی اپنے قاری کے ساتھ یہ خاموش مفاہمت رہی

ہے کہ اس کا واحد متکلم ایک ہی فرد کے مختلف روپ پیش کرے گا۔ اور یہ

روپ اس فرد کی بدلتی ہوئی کیفیتوں پر منحصر ہوں گے۔ اس کے برعکس مادرا

میں غالباً پہلی مرتبہ الگ الگ کہ داروں سے پڑھنے والوں کا سامنا ہو گا۔

یہ الگ کہ دار کسی ایک شخصیت کے روپ یا بیروپ نہ تھے بلکہ اپنی الگ

انفرادیت کے مالک۔ یہ سب کہ دار ایک اجتماع۔ بدلتے ہوئے اجتماع۔

کا جزو ہیں، لیکن منفرد مادرا، میں قدیم تیکنیک سے انحراف کا

یہی بڑا جواز ہے“

(دیباچہ (طبع چارم) مادرا، صفحہ ۱-۲)

بہر حال راشد نے موجودہ صورت حال سے بغاوت کی۔ موجودہ صورتحال سے ”مادرِ اُمّ دُنیا“ میں جھلکنے کی کوشش کی۔ لکشن کے لحاظ سے انہوں نے کوئی بڑی بغاوت کم از کم مادرِ اُمّ میں نہیں کی۔ ویسے اس کی بعض تنظیمیں تو پابند ہیں مگر ہر نظم ایک عضوی کل ہے۔ اس میں خیال کا ارتقاء ملتا ہے کسی میں بھی خیال ٹکڑے ٹکڑے ہو کر سامنے نہیں آتا۔

محمد دین تاثیر (۱۹۰۲ء - ۱۹۰۵ء) کے ہاں بھی بیسویں صدی کی آواز سنائی دیتی ہے۔ وہ بھی قدیم راہوں سے باغی دکھائی دیتے ہیں۔ تاثیر کہتے ہیں:

کس قدر خوش نصیب ہوتے تھے
اگلے وقتوں کے شاعرانِ کرام
رات دن نغمہ ہائے چنگ و رباب
روز و شب گردشِ پیالہ و جام
ایک جانب رقیب بد کہ دار
ایک پہلو میں ساتی گلِ غام
پھول تھے پھول، کاتے تھے کانٹے
دانہ دانہ تھے اور دام تھا دام

(اگلے وقتوں کے شاعرانِ کرام)

تاثیر صاحبِ علم تھے۔ ان کی نظر قدیم و جدید فلسفہ نفسیات جمالیات اور ادب پر تھی۔ ان کی کتاب آتشِ کدہ کی خوبصورت ترین نظم ”یدِ ریشا“ میں ان کا علم جلوہ گر ہے۔ ان کا فن اپنے جوہر دکھا رہا ہے۔ خیال سے لفظیات تک ہر جگہ علم نے نئی دنیا میں دریافت کی ہیں۔

تاثیر نے ایک نظم ”دیدِ اسی“ میں خیال اور فکر کی نئی داد دیاں قطع کی ہیں۔

نظم یہ ہے :

بال سنوائے مانگ نکالے
دوہرا تہرا آنکھیں ڈالے
ناک میں بندی، کان میں بالے
جگ جگ جگ مانگ کرنے والے

ماٹھے پہ چندن کا ٹیکہ
آنکھ میں کا جل پھیکا پھیکا
لہو ماتی مستوائی آنکھیں
جون کی دکھوائی آنکھیں

آنکھ جھکائے، لٹ پھٹکائے
جانے کس کی لگن لگائے

جن کنارے، پریم دوارے
برہ ادا کی درشن پیا سی

دیودا سی تن من مارے

تنہا اپنے آپ کھڑی ہے

بت بن کر چپ چاپ کھڑی ہے

پوری نظم دیودا سی کی تاریخ، اس کے کردار میں عہد بعد تغیرات کی کہانی سناتی ہے نفیاتی پہلو پر بھی اس کی جلوت اور SUPEREGO میں تضاد اور الجھاؤ کی تصویر بھی نمایاں ہے۔ دیودا سی ہند کی علامت بھی ہے جو غیر ملکی حملہ آوروں کے سامنے سر جھکائے کھڑا ہے۔ آنکھ میں کا جل پھیکا پھیکا، ”ہندوستان کی غربت کمزوری اور بے جا رگی کی تصویر پیش کر رہا ہے۔“ دوہرا تہرا آنکھیں، اس کی تہر

تہم اخلاقیات، ظاہری دکھ دکھاؤ، اور پھر باطن میں ہلچل کی تصویر پیش کرتا ہے
 یہ ہندوستان کی مصنوعی اخلاقی کیفیت کی علامت بھی ہے۔ اس نظم میں ہندی
 لفظوں ”جمن کنارے“، ”بت بن کر کھڑا ہونا“ اور ”ما بھتے پر چندن کا ٹھیکانے خاص
 ہندوستانی فضا پیدا کی ہے۔ بہر حال تاثیر کے ہاں ہیئت کے لحاظ سے اور ساخت
 کے اعتبار سے بڑی بغاوت نہ سہی مگر نئے دور کی نوید صاف سنائی دیتی ہے۔

جدید اردو نثر کا ارتقاء

مرزا غالب سے پہلے اردو نثر کے دو دور بریت چکے تھے۔ ایک پر تکلف انداز بیان کا دور اور دوسرا فورٹ ولیم کالج کی سادہ فنیسی کا دور۔ پر تکلف انداز بیان میں واقعیت اور انفرادیت کی بجائے لفظی حسن اور خیال آرائی ملتی ہے۔ صفات کی بھرمار اور تخیل کی بے جا پرواز نے اس انداز کو بوجھل کر دیا۔ صنائع لفظی اور صنائع معنوی یعنی بدائع اور سبع و قافیہ کا استعمال اس نثر کی بنیادی خصوصیات تھیں۔

اردو نثر کا دوسرا دور فورٹ ولیم کالج کی ابتداء (۱۸۰۰ء) سے شروع ہوا۔ اس کالج میں جی نثر نے رواج پایا۔ سادگی اور سلاست اس کی بنیادی خصوصیت تھی۔ اس کالج کے نثر نگاروں نے عام بول چال کی زبان کو اپنایا۔ مگر ان کی نثر میں انفرادیت اور واقعیت پیدا نہ ہو سکی۔ ان کی نثر میں ان کے زمانے کی عکاسی نہ ہو سکی۔

فورٹ ولیم کالج کلکتے میں تھا۔ اردو کے مراکز دہلی اور لکھنؤ تھے۔ اس لئے فورٹ ولیم کالج کی نثر سے دور تھا۔ فورٹ ولیم کالج کا زمانہ دبستان لکھنؤ کے عروج کا زمانہ تھا۔ اس لئے فورٹ ولیم کالج کے متاخر ہونے کی بجائے لکھنؤ میں ایک قسم کا رد عمل پیدا ہوا۔ اس زمانے میں رجب علی بیگ سرور نے دبستان لکھنؤ کی نمائندگی کی۔ ان کے علاوہ منشی غلام غوث بے خبر اور غلام امام شہید نے بھی

پر تکلف نہ لکھی۔ حتیٰ کہ سرسید احمد خاں کا یہ دور بھی پر تکلف نہ لکھنے میں گزرا جس کا اظہار ان کی کتب آثار الصنادید کی اشاعت اول میں ہوتا ہے۔

← **جدید اردو نثر کے بانی غالب ہیں** ان کے ہاں سادگی اور سلاست کے

ساتھ واقفیت اور انفرادیت بھی ملتی ہے۔ مرزا غالب نے ۱۸۴۸ء میں اردو میں مکتوب نگاری کا آغاز کیا۔ اس کے دو اسباب بیان کئے جاتے ہیں۔ مولانا حالی نے اس کی وجہ یہ بیان کی ہے کہ غالب بوجہ ضعف دماغی کے جگر کا دی کے قابل نہ رہے تھے۔

مولانا مہر نے مولانا ابوالکلام آزاد کے حوالے سے یہ خیالی ظاہر کیا ہے کہ وہ سفر کلکتہ کے موقع پر مغربی ادب اور رجحانات سے روشناس ہوئے ہوں گے سادہ نگاری اسی تاثر کا نتیجہ ہے۔ میرے خیال میں یہ بات ہی زیادہ قرین قیاس ہے۔ غالب کی نثر کی نمایاں خصوصیات یہ ہیں۔

(۴۱) سادگی

غالب کے ہاں سادگی بیان ملتی ہے۔ ان کی مرکاتیب کی نثر سادہ بھی ہے اور سلیس بھی۔ لفظ اور پیرایہ اظہار دونوں سادہ ہیں۔ ان کے ہاں عام سے الفاظ پر مصنی بن جاتے ہیں۔

(۴۲) بول چال کی زبان

غالب کے ہاں خط مراسلہ نہیں مکالمہ ہے۔ جب لکھنے والا اپنے عصر سے آگاہ نہ ہو تو بول چال کی زبان اور لکھنے کی زبان میں فاصلہ حائل ہو جاتا ہے۔ اس طرح کتابی زبان فطری نہیں رہتی مصنوعی بن جاتی ہے۔ مرزا کے خطوط میں تصنع نہیں، بے ساختہ پن ہے۔ غالب کی اس خصوصیت کی وضاحت کرتے

ہوئے طاہر سید عبداللہ لکھتے ہیں :

”مرزا غالب نے اپنے خطوط کو پچ بابت حیرت اور مکالمہ بنا دیا تھا یہ چیز ان کے طرزِ تمناط، ان کے استفہامیہ جملوں، ان کے ضامائر و اشارات اور ان کے لہجوں سے اچھی طرح واضح ہوتی ہے۔ اس غرض کے لئے وہ بعض اوقات فقرہ کو ملانے والے حروف کو ترک کر دیتے ہیں جیسا کہ ردِ برو کی گفت گو میں جہانی حرکات و اشارات حروف و الفاظ کی جگہ لے لیتے ہیں“

(دوبھی سے عبدالمحق تک، صفحہ : ۴۷، ۴۸)

واضح رہے کہ غالب قافیہ کو پوری طرح ترک نہ کر سکے۔ مگر قافیہ کا مصنوعی انداز اپنانے کی بجائے فطری انداز اپنایا جیسا کہ وہ خطوں کے آخر میں لکھتے ہیں:

”نجات کا طالب، غالب“

خطوط میں جہاں کہیں علمی موضوعات آگئے ہیں، وہاں ان کی مناسبت سے زبان بھی علمی ہے یعنی فارسی اور عربی الفاظ بھی زیادہ ہیں اور اضافتیں بھی۔

(۳) جزئیات نگاری

غالب کے ہاں جزئیات کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ وہ جب کسی ماحول یا موقع کی تصویر پیش کرتے ہیں، اس کو تمام جزئیات سمیت پیش کرتے ہیں تاکہ مخاطب کو ماحول کا پورا پورا تصور حاصل ہو جائے۔ مثلاً ایک خط میں لکھتے ہیں:

”رنگ لہنے اور ہر کی کھڑی یکوائی اور خوب گھی ڈال کر آپ بھی کھائی“

اور سب آدمیوں کو بھی کھلائی“

(۴) جذبات نگاری

غالب کے خطوں میں غم دکھ اور خوشی کے جذبات کا اظہار ملتا ہے۔ یہ اظہار جامع اور بھرپور ہے۔ غم کے اظہار میں ان کے اندر کا سارا کرب لفظوں میں

سمٹ جاتا ہے۔ محبت کے اظہار میں بھی ان کا قلم کہیں رکتا نہیں۔ جذبے کے اظہار میں ان کے ہاں بے ساختگی بھی ہے اور خلوص بھی۔

۵۷) شوچی و طرافت

حالی نے غالب کو "جوانِ ظریف" کہا ہے۔ غالب کی طرافت ان کے مکاتیب میں بھی ملتی ہے۔ وہ اکثر ذومعنی الفاظ یا رعایت لفظی کے ذریعے مزاح پیدا کرنے ہیں۔ ایک مثال ملاحظہ ہو۔

”میاں تمہارے دادا تو اب امین الدین خان بہادر ہیں، میں تو تمہارا دلدادہ ہوں۔“

ایسی ہی بے مثال مثالیں ان کے خطوط میں بکھری پڑی ہیں۔

۵۸) علمی پہلو

غالب کے خطوط کا ایک علمی پہلو بھی موجود ہے۔ انہوں نے بعض علمی مسائل پر اظہار خیال بھی کیا ہے۔ غالب نے اپنے بعض اشعار کی تشریح بھی اپنے خطوط میں کی ہے اس طرح غالب کے خطوط کی علمی حیثیت بھی ہے۔

۵۹) آپ بیتی کا عنصر

غالب کے خطوط دراصل غالب کی آپ بیتی ہیں۔ ان کی مدد سے غالب کی آپ بیتی تیار کی جاسکتی ہے بعض لوگوں نے ان کے خطوط کی مدد سے ان کی آپ بیتی مرتب بھی کی ہے۔

۶۰) تاریخی واقعات

غالب نے جنگ آزادی کے دنوں کی ڈائری دستبنو کے نام سے لکھی۔ مگر بہت سے واقعات بعض مصالح کی بنا پر قلم زد کر دیے۔ یہ واقعات ان کے خطوط میں بکھرے پڑے ہیں۔ ان دنوں کے واقعات کی سچی تصویر غالب کے خطوط میں ملتی ہے۔

۵) عصری آگہی

غالب اپنے زمانے کی ضروریات سے آگاہ تھے یہ عصری آگہی ان کے خطوط کو ایک وسیع تر کینوس مہیا کر رہی ہے۔ یہ خط صرف غالب کی دوستانہ گفتگو نہیں ہے ان کے عہد کا استغفار وہ بن گئے ہیں۔ غالب کے لئے ان کے عہد کی تہذیب ایک تخلیقی تجربہ تھا اور دلی اس تہذیب کا نقطہ عروج۔ اضطرابِ حسین نے غالب کے خطوط کو ناول قرار دیا ہے۔ **اضطرابِ حسین لکھتے ہیں**

”شہر کے حوالے سے معاشرتی ناول لکھنے کی روایت اب ہمارے لئے جانی بوجھی چیز ہے۔ مگر اس وقت تک بیان کا یہ علاقہ دریافت نہیں ہوا تھا۔ اس علاقے کو اس زمانے میں آگے پیچھے دو شخصوں نے دریافت کرنے کی کوشش کی۔ ایک **غالب** نے اور ایک **شرار** نے۔ شرار کے لئے دیکھنڈا اپنے تہذیبی رنگ و بو کے ساتھ ایک تخلیقی تجربہ بنا۔ اس شخص نے اس تجربے کے ذور سے داستان کی روایت سے نکل کر معاشرتی ناول کی طرف پیش قدمی کی۔ مگر فائدہ آزا دہ یہی ہیں رہ گیا غالب دلی کے حوالے سے جو معاشرتی ناول لکھنا چاہتے تھے، وہ اس صنف کی نظروں سے اوجھل ہونے کی وجہ سے خطوط کی صورت میں بکھر گیا۔ ان خطوط کو پڑھیے اور دیکھیے کہ ان میں ایک پورے معاشرتی ناول کی بساط بچھی ہوئی ہے۔“

(علامتوں کا زوال، صفحہ: ۱۸۳)

۶) انفرادیت

غالب کے ہاں انفرادی جذبہ بھی ہے، جو اظہار چاہتا ہے۔ وہ کچھ کہنا چاہتا ہے۔ مگر غزل کا دامن تنگ ہے بیان کی وسعت کی تلاش میں وہ خطوط تک پہنچے۔ ان کے خطوط میں تفصیل ہے۔ وہ ہر بات کھل کر کہنا چاہتے ہیں۔ ان کا ذاتی تجربہ انہیں بے چین کئے ہوئے ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

”یہ مکتوب نویسی ان کے لئے کاروباری چیز نہ تھی بلکہ اظہار خیالات کا ایک وسیلہ تھی جس کی انہوں نے فنی حیثیت سے آب یاری کی۔ ایک لحاظ سے ان کے مکاتیب کو مختصر افسانہ کہا جاسکتا ہے“

(وجہی سے عبدالحق تباہ، صفحہ: ۴۵)

سر سید احمد خاں :

(۱۸۱۷ء - ۱۸۹۸ء) اردو میں ایک عظیم شخصیت اور کردار کے حامل انسان تھے ان کی ذات سے کئی چٹے پھوٹے اور ان کے کردار سے زندگی کے کئی دواثر متاثر ہوئے۔ وہ ایک مصلح ادیب، مؤرخ، عالم دین، متکلم، مفسر، اور فلسفی تھے۔ مولانا حالی نے ان کی نثر نگاری کے تین دور قرار دیئے ہیں۔

پہلا دور : شروع سے لے کر ۱۸۵۷ء تک۔

دوسرا دور : ۱۸۵۷ء سے سفر انگلستان ۱۸۶۹ء تک۔

تیسرا دور : سفر انگلستان سے وفات (۱۸۹۸ء) تک۔

سر سید احمد خاں نے پہلے دور میں مندرجہ ذیل کتابیں لکھیں۔

پہلا دور

(۱) جام جم (فارسی) : اہم تصور سے بہادر شاہ تک ۳۴ بادشاہوں کا مختصر حال۔

(۲) انتخاب الاخیرین : قواعد مصطفیٰ کے بارے میں۔

(۳) جلاء القلوب بذکر المحبوب : مولود پر صحیح روایات کا مجموعہ۔

(۴) تحفہ حسن : تحفہ اشعار عشریہ کے باب ۱۰، ۱۱ کا ترجمہ، اہل تشیع کے رد میں۔

(۵) آثار الہیہ : (۱۸۴۷ء) پہلے ایڈیشن کا اسلوب پر تکلف ہے۔ دوسرا

ایڈیشن ۱۸۵۴ء میں شائع کیا جس کا اسلوب سادہ اور سلیس ہے۔

۶۔ قول متین در ابطال حرکت زمین : زمین کی گردش کے نظریے کی تردید میں۔

۷۔ کلمہ حق: پیری مریدی کے رائج طریقہ کے خلاف۔

۸۔ راہ سنت و رد بدعت: اس میں دہلی اثرات غالب ہیں۔

۹۔ تہیقہ فارسی، تصویر شیخ کی حمایت میں۔

۱۰۔ سلسلۃ الملوک: دہلی کے ۲۰۳ بادشاہوں کی فہرست

۱۱۔ کیمیائے سعادت: غزالی کی کتاب کے چنڈا وراق کا ترجمہ

۱۲۔ تاریخ ضلیع بجنور: ضلیع بجنور کی تاریخ جو جنگ آزادی میں ضائع ہو گئی

ان تصانیف کے ناموں سے اندازہ ہوتا ہے کہ

سرسید احمد خاں پر اس وقت سید احمد شہید بریلوی کی تحریک کا اثر غالب تھا

آپ ابھی تک علماء کے باہمی نزاعات سے باہر نہیں آئے تھے۔ آپ کا نقطہ نظر رجعت پسندانہ تھا۔

آپ کا افادی نظریہ ابھی تیار نہیں ہوا تھا اور آپ کو ابھی تک محض خیالات

سے دلچسپی تھی۔

دوسرا دور (۱۸۵۸ء سے ۱۸۶۹ء تک)

اس دور میں سرسید احمد خاں نے مندرجہ ذیل کتابیں لکھیں:

۱۔ تاریخ سرکشی بجنور: بجنور میں انگریزوں کے خلاف لڑی جانے والی جنگ

کی تاریخ۔ اس میں مئی ۱۸۵۷ء سے اپریل ۱۹۵۸ء تک کے واقعات ہیں۔

۲۔ اسباب بغاوت ہند: اس کتاب میں ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی پر بحث

کی گئی ہے۔ کرنل گراہم نے اس کا انگریزی میں ترجمہ کیا۔

۳۔ تحقیق لفظ نصاریٰ: سرسید نے اس کتاب میں یہ ثابت کیا ہے کہ عیسائیوں

پسے نصاریٰ کا استعمال کسی جذبہ نفرت کا نتیجہ نہیں۔

۴۔ تبیین الکلام: اس میں انجیل اور قرآن کی اصولی وحدت کو ثابت کیا ہے

اور دونوں میں مطابقت پیدا کی ہے۔

۵۔ رسالہ احکام طعام اہل کتاب: اس میں ثابت کیا ہے کہ مسلمان انگریزوں کے ساتھ مل کر کھانا کھا سکتے ہیں۔

نیز اسی دور میں سرسید نے تاریخ فیروز شاہی مرتب کی۔ رسالہ لائل محمد نیراٹ انڈیا جاری کیا جس میں انگریزوں کے وفادار مسلمانوں کے حالات لکھے۔

اس دور کی کتابوں سے واضح ہوتا ہے کہ بیشتر کتابوں کا مقصد انگریزوں اور مسلمانوں کے اندر پیدا شدہ نفرت کو ختم کیا جائے۔ بیشتر تصانیف کا موضوع سیاسی ہے۔ ایک طرف اسباب بغاوت ہند اور لائل محمد نیراٹ انڈیا کے ذریعے انگریزوں کے دلوں سے مسلمانوں کے خلاف نفرت ختم کرنے کی کوشش کی، تو دوسری طرف تبیین الکلام اور رسالہ احکام طعام اہل کتاب کے ذریعے مسلمانوں کو انگریزوں کے قریب کرنے کی کوشش کی۔ تبیین الکلام کا ایک پہلو تاریخی بھی ہے۔ اس میں قرآن میں مذکور مقامات کی تاریخ پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ یہ ایک نئی آواز تھی۔ جس پر مسلمانوں کا چوکنا اور فی الفور مخالفت پر کمر بستہ ہونا لازمی تھا، مگر بعض سربراہان اور وہ مسلمان سرسید کی حمایت کے لئے بھی تیار ہو گئے۔

قیصر اور: (۱۹۶۹ء سے ۱۹۹۸ء تک)

اس دور میں سرسید نے مندرجہ ذیل کتابیں لکھیں:

- ۱۔ سفرنامہ لندن: انگلستان سے واپس آکر سرسید نے اپنے سفر کے مشاہدات واقعات قلم بند کرنے شروع کئے۔ اس کی کچھ اقساط ساکسفک سوسائٹی کے اخبار میں شائع ہوئیں۔ مگر عوام کی مخالفت کے سبب یہ سلسلہ جلد کرنا پڑا۔
- ۲۔ خطبات احمدیہ: سیرت ابنیٹی کے سلسلے میں، سروہم میور کی گستاخانہ کتاب کا جواب۔

۳۔ تہذیب الاخلاق: سرسید نے یہ رسالہ جاری کیا جس میں وہ خود بھی مضمون لکھتے اور ان کے دوسرے رفقاء بھی۔

۴۔ تفسیرات احمدیہ: سرسید احمد خاں نے قرآن پاک کی تفسیر بھی لکھی۔ اسکی چھ جلدیں شائع ہوئیں۔

اس دور کی تصانیف پر یورپین سائنس کے نظریات کا غلبہ ہے۔ سیرت میں بھی وہ ایک نیا نقطہ نظر پیش کرتے ہیں۔ خطبات احمدیہ میں سرسید نے جن علمی اصولوں کی بنیاد رکھی وہ یہ ہیں:

۱۔ عرب کے تمدن کا مطالعہ۔ ان کی رسوم، عادات اور قبل الاسلام مذاہب کا جائزہ۔

۲۔ مذاہب عالم کا تقابلی جائزہ۔

۳۔ قرآن کی تصدیق دیگر صحف آسمانی سے۔

۴۔ ناخذ سیرت کی نئے سرے سے چھان بین۔

۵۔ روایات کا عقلی جائزہ اور باہمی تقابل۔

۶۔ مغربی مصنفین کی تحقیقات سے استفادہ۔

۷۔ اسلام کے تمدن و معاشرت پر اثرات۔

۸۔ حقیقت وحی۔

اس کتاب میں سرسید احمد خاں نے مغربی مصنفین کی کتابوں کے حوالے سے عیسائیت اور یہودیت کو چیلنج کیا ہے اور اسلام کی حقانیت ثابت کی ہے اس کتاب کے سلسلے میں ہی سرسید احمد خاں کو انگلستان کا سفر کرنا پڑا۔ ہوا میں کہ دہلی کے کنفیڈنٹ گورنر سر ولیم میور نے ٹال ف آف مٹڈ، کے نام سے حضور کے بارے میں ایک کتاب لکھی اور آپ پر بہت سے بے جا اور نازیبا اعتراضات کئے، اس کے جواب

کے لئے سرسید نے خطبات احمدیہ لکھی۔ اس کتاب میں سرسید نے عقل اور مشاہدے کی اہمیت تسلیم کی اور مذاہب کے ہمدردانہ مطالعہ کی دعوت دی۔ اس میں دین کے قطعی اصولوں پر بحث و تبصرہ بھی کیا گیا ہے۔ اور اس میں پتھر سے دلچسپی کے آثار بھی نظر آتے ہیں۔

سرسید کا عہد آفرین کارنامہ ان کی تصنیف تفسیر قرآن ہے۔ یہ ان کی آخری تصنیف ہے اور ان کی پختہ فکری کامنوز ہے۔ اس میں ان کی فکر کے دو محور سامنے آتے ہیں۔

۱۔ صرف قرآن ہی یقینی ہے۔ باقی سب کچھ (حدیث اجماع اور قیاس) اصول دین میں شامل نہیں۔

۲۔ ایک ہے WORD OF NATURE یعنی کلام فطرت اور دوسرا ہے WORK OF NATURE یعنی کار فطرت۔ دونوں میں کوئی تضاد نہیں۔

اس اصول کو ثابت کرنے کے لئے انہوں نے بہت سے عقائد اور مسلمات کی تشریح علامتی اور تمثیلی انداز میں کی۔ مثلاً جنت دوزخ، ملائکہ، ابلیس، قصہ آدم، رویت باری، وغیرہ۔ ایسے ہی انہوں نے ناسخ و منسوخ، رفع مسخ وغیرہ کا انکار کیا ہے۔ سود غلامی اور تعدد ازواج کے بارے میں نئے نظریات پیش کئے۔ معجزات کی تشریح ایسے انماذ میں کی کہ وہ مجزے نہ رہے بلکہ فطری زندگی کے مطابق واقعات بن گئے۔

اس تفسیر میں سرسید نے پرانے مفسرین کی طرح دوران کار بحثوں سے گریز کیا ہے۔ اس تفسیر کے اثرات بعد کے مفسرین کے ہاں واضح طور پر محسوس کئے جاسکتے ہیں۔

مثلاً محمد علی لاہوری کی بیان القرآن، خواجہ احمد الدین امرتسری کی ”بیان لئاس“، علامہ مشرقی کا ”تذکرہ“، حکیم احمد شجاع کی تفسیر ایوبی، غلام احمد پروین کی مفسرہ القرآن

اور دوسری تصانیف جیسی کہ مولانا ابوالکلام آزاد کی ترجمان القرآن پر بھی سرسید کے اثرات محسوس کئے جاسکتے ہیں۔

سرسید احمد خاں نے تہذیب الاخلاق میں مغرب کے ESSAY لکھنے والے ادیبوں کے تتبع میں مضامین لکھے۔ ان مضامین یا انشائیوں میں سرسید احمد خاں کا اصلاحی نقطہ نظر نمایاں رہا۔

ان کتابوں کے ذریعے سرسید احمد خاں نے ایک نیا علم الکلام پیش کیا انہوں نے اپنا تعلق معتزلہ سے جوڑا اور اکثر جگہ امام غزالی، شاہ ولی اللہ اور شاہ عبدالعزیز کے حوالے سے بات آگے بڑھائی۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ ان کے نظریات مغربی افکار کے اثرات کا نتیجہ تھے۔ معتزلہ یا امام ولی اللہ سے ان کی مماثلت اتفاقی ہوتی اور عوام میں مخالفت سے بچنے کے لئے ان بزرگوں کا حوالہ دیتے۔ سرسید نے دراصل ایک نیا علم الکلام تیار کیا جس طرح عہد بنی عباس میں یونانی فلسفہ کے زیر اثر ایک علم الکلام تیار ہوا تھا ویسے ہی سرسید نے یورپی سائنس اور قرآن کی مطابقت ثابت کرنے کے لئے ایک نیا علم الکلام تیار کیا۔

سرسید احمد خاں کے انداز بیان کی خصوصیات یہ ہیں :

(۱) سادگی :

سرسید کے ہاں سادگی اور سلاست ملتی ہے۔ سرسید پہلے شخص ہیں جنہوں نے اردو نثر میں علمی مضامین سادگی سے لکھے۔ انہی کی بدولت اردو اس قابل ہوئی کہ اردو ملکی، سیاسی، اخلاقی، تاریخی غرض ہر قسم کے مضامین زور اثر جامعیت اور سادگی و صفائی سے ادا کر سکتی ہے

(۲) ابلاغ :

سرسید کے ہاں ادب مقصد نہیں ذریعہ ہے۔ وہ کچھ کہنا چاہتے ہیں۔ کچھ کہنے

کا مقصد اپنی ذات کا اظہار نہیں اپنے افکار خیالات اور نظریات کا ابلاغ ہے۔ وہ پہلے ریفارمر تھے پھر ادیب۔

(۳۲) تنوع :

سر سید کے ہاں حیرت انگیز تنوع ہے وہ ہر قسم کے مضامین کے لئے موزوں اور مناسب زبان اختیار کرتے بر قدرت رکھتے ہیں۔ انہوں نے اخلاقی معاشرتی سیاسی مذہبی ادبی اور تخلیقی مضامین لکھے اور ہر جگہ موضوع کی فطرت کے مطابق زبان اختیار کی۔ "امید کی خوشی" شاعرانہ تمثیل ہے اور "آزادی رائے" سیاسی فلسفہ ہے۔ دونوں کے طرزِ بانی میں تفاوت واضح ہے۔

(۳۳) بے ساختگی :

مولانا حالی لکھتے ہیں :

"سر سید احمد خاں ان سرحدوں سے جو شاعروں اور منتیوں نے مقرر کی ہیں بالکل آزاد تھے۔ وہ ان غلط الفاظ کو جو عام فہم اور خاص دعام کی زبان پر حاوی ہیں، صحیح الفاظ پر ترجیح دیتے ہیں۔ ان کی زبان دلی کی بول چال میں محدود نہ تھی۔ بلکہ جو لفظ اور جو جملہ بے اختیار قلم سے ٹپک پڑا وہی ان کی زبان اور وہی بول چال تھی۔ انہوں نے کوئی فقرہ لکھ کر پھر نہ دیکھا ہو گا کہ قواعد کی رو سے ان کی ترتیب صحیح ہے یا نہیں۔ وہ اپنے کلام کی بنیاد الفاظ کی شستگی اور ترکیب پر نہیں رکھتا۔ بلکہ اس بے قرار آدمی کی طرح جو گھر میں آگ لگی دیکھ کر ہمایوں کو تے تبا آگ بجھانے کے لئے پکارتا ہے۔ ایسے الفاظ استعمال کرتا ہے جو گھبراہٹ کی حالت میں بے ساختہ انسان کی زبان سے نکل جاتے ہیں۔ واقعات پر تشبیہ و استعارات کے پردے نہیں ڈالتا بلکہ ان کی ننگی تصویریں کھلم کھلا سب پر ظاہر کر دیتا ہے۔ وہ الفاظ اور قواعد کا محکوم نہیں ہوتا اور قواعد کو اپنے جذبات کا محکوم

(حیات جاوید، صفحہ ۳۹۹)

رکھتا ہے۔“

۵) محاسن لفظی

سر سید کے ہاں ضائع لفظی کے سوا تمام محاسن لفظی و معنوی موجود ہیں۔ مگر ہماری نظر ان پر نہیں پڑتی کیونکہ ان سے زیادہ اہم امور ہماری توجہ کا مرکز بن جاتے ہیں۔ خیالات کی خوبی ناظرین کو الفاظ کی طرف متوجہ نہیں ہونے دیتی۔ محاسن لفظی خیالات کے شکوہ میں جواب دیتے ہیں۔

۶) سائنسی سوچ

سر سید نے آزادانہ اور سائنسی سوچ کو عام کیا۔ اس لئے انہوں نے ادب اور زندگی کو باہم بیوند ہی نہیں کیا بلکہ ادب اور اجتماع کے درمیان رشتہ قائم کیا اور ادب کو جمہور کی خدمت کا فریضہ سونپا اور افادیت کو ادبی نظریے کے طور پر پیش کیا۔

۷) انشائیہ نگاری

سر سید نے ٹیٹلر اور سیکٹیئر کی طرز پر انشائیے لکھے۔ انہوں نے تہذیب الاخلاق کے ذریعے انشائیہ لکھنے کی روایت کو عام کیا جو کہ ان کے بعد ترقی پا کر خوش گواری اور ادبی مضامین کی صورت میں سامنے آیا۔ سر سید کے سب مضامین انشائیہ نہیں مگر بعض مضامین مثلاً ”امید کی خوشی“، ”گزر را ہما زمانہ“ اور بحث و تکرار انشائیے کی اکثر شرائط پر پورا اترتے ہیں۔

آخر میں سر سید احمد خاں کا مقام متعین کرنے کے لئے ہمیں دو باتوں کا جائزہ لینا ہوگا۔

۱) سر سید کا اثر ادبیات پر

۲) سر سید بطور ایک زندہ ادیب کے۔

جہاں تک پہلے سوال کا تعلق ہے سر سید کا ادبیات پر اثر بلاشبہ بے پناہ

ہے انہوں نے ادب کے زمین و آسمان ہی بدل ڈالے۔ انہوں نے فکر میں جس طرح سند اور روایت پر تجربہ اور مشاہدہ کی بڑی ثابت کی ایسے ہی ادب میں مدعا نگاری انفرادیت اور واقعیت کو ردِ شناس کرایا، جو ان کے بعد پیدا ہونے والے ادب کا بنیادی اصول بٹھرا۔

مگر دوسرے سوال کا جواب کچھ زیادہ حوصلہ افزا نہیں۔ سرسید آج ایک تاریخی حوالے کے طور پر یاد تو کئے جاتے ہیں لیکن زندہ ادیب کے طور پر پڑھے نہیں جاتے اس کی وجوہات یہ ہیں۔

۱۔ سرسید جدید و قدیم کا سنگم تھے۔ یہ سوچ آج کل بہت کم ملتی ہے۔ یا تو بالکل جدید ہیں یا بالکل قدیم۔ اس لئے سرسید سے دلچسپی بہت کم لی جاتی ہے۔

۲۔ سرسید نے علی گڑھ سکول اور کالج خرد افروزی کے نقطہ نظر سے جاری کیا تھا مگر آج خرد افروزی کی تحریک خود ہی دھوپ چھاؤں کی زد میں زد میں ہے۔ ایسے حالات میں سرسید کو کون پڑھے گا۔

(۳) ڈاکٹر محمد صادق لکھتے ہیں:

”سرسید ”درمانی آدمی“ تھے اور ہر درمیانی آدمی کی طرح تھوڑی سی

تعریف کے مستحق ٹھہرے۔“

(A HISTORY OF URDU LITERATURE, PAGE : ۲۲۲)

یہی وجہ ہے کہ آج سرسید احمد خاں کی تصانیف کا مطالعہ محدود ہے۔

مولانا الطاف حسین حالی (۱۸۳۷ء - ۱۹۱۴ء)

مناز شاہ اور ادیب تھے۔ غالب کے شاگرد تھے اور بعد میں نواب مظہر علی خاں ضیفہ کے بچوں کے اتالیقی ہونے کے سبب ان کی صحبت اٹھائی گئی تھی اور ان کے ادبی

نقطہ نظر سے متاثر ہوئے تھے۔ بعد میں ۱۸۷۱ء میں پنجاب بک ڈپو لاہور میں ملازم ہو گئے۔ یہاں حالی کو مغربی خیالات سے استفادہ کرنے کا موقع ملا۔ قیام لاہور ہی کے زمانے میں انہوں نے آزاد کے ساتھ ملی کرائنجن پنجاب کے زیر اہتمام نئی شاعری کی تحریک چلائی۔ حالی ۱۸۷۵ء میں دہلی کے انیکلو عربک کالج میں ملازم ہو گئے، جہاں انہیں سرسید کی تحریک کا مکمل علم ہوا اور وہ سرسید کے معاونین اور رفقاء میں شامل ہو گئے۔ مولانا حالی دھیسے مزاج کے شریف بزرگ تھے **ان کی تین حیثیات تھیں**

۱۔ شاعر ۲۔ نقاد ۳۔ سوانح نگار۔

یہاں ان کی تیسری حیثیت زیر بحث آئے گی۔
مولانا حالی نے تین سوانح عمریاں لکھیں۔

۱۔ حیات سعدی ۲۔ یادگار غالب ۳۔ حیات جاوید۔

① حیات سعدی :

یہ فارسی کے مشہور شاعر اور ادیب فتح سعدی شیرازی کی سوانح ہے۔ حیات سعدی کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں مندرجہ ذیل باتیں خاص طور پر نظر آتی ہیں :

① حالی اور سعدی کئی زبانوں میں مماثلت رکھتے تھے۔ دونوں شاعر تھے اور دونوں ادب میں ایک نئی طرز کے موجد تھے۔ دونوں تکلف اور بالغہ سے متنفر تھے غرضیکہ حالی نے سعدی میں اپنے آپ کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔

② حالی کے نزدیک سوانح عمری فریضہ نصیحت ہے۔ یہ بزرگوں کی ایک لازمی یادگار ہے۔ وہ قومیں جنہوں نے ترقی کے بعد متنزل دیکھا۔ ان کے لئے یہ ایک تازیانہ ہے، جو ان کو خواب غفلت سے بیدار کرتا ہے۔ مولانا حالی نے سعدی کے بارے میں دستیاب مواد کو سامنے رکھا اور اس میں سے مستند اور غیر مستند کو الگ کیا۔

③ اس کتاب میں بعض فروگزاشتیں بھی مل جاتی ہیں مثلاً انہوں نے دیگر

تذکرہ نگاروں کی طرح گلستاں اور بوستاں کی بعض تمثیلی حکایات کو طبع زاد
 قصے سمجھنے کی بجائے ان کی سوانح کا حصہ قرار دے دیا۔ مثلاً سومنات میں شیخ سعدی
 کا بچاری بن کر رہنا۔ یہاں بہت سی خلاف واقعہ صورتیں جمع ہو گئی ہیں۔ ایسے مواقع
 پر حالی تاویل سے کام لیتے ہیں۔

(۴۸) پرانے تذکرہ نگاروں نے سعدی کی سوانح سمجھتے ہوئے بہت سی غلطیاں
 کی ہیں۔ حالی نے ان کی غلط کو درست کیا ہے، یہاں حالی ایک محقق کے روپ
 میں سامنے آتے ہیں۔

(۴۹) حیات سعدی میں حالی نے بہت سی ادبی بحثیں بھی چھڑی ہیں جو بعد میں
 مقدمہ شعر و شاعری میں زیادہ تفصیل کے ساتھ لکھیں۔ اس لئے کتاب تنقیدی قیمت
 بھی رکھتی ہے۔

(۵۰) اس کتاب میں سعدی کی نظم و نثر کا تنقیدی جائزہ بھی شامل ہے۔ یہ کتاب
 اپنی بعض خامیوں کے باوجود ایک اچھی سوانح ہے اسی لئے نسلی نے اس کتاب کو
 اردو کے بہترین ادب میں شامل کیا ہے۔

۱۱) یادگار غالب

(۵۱) اس کتاب کو غالب کے دوسرے تذکروں پر فضیلت حاصل ہے کیونکہ حالی غالب
 کے شاگرد تھے۔ انہیں غالب کو پہچاننے کے زیادہ مواقع میسر تھے۔ چنانچہ حالی کے بیانات
 ایک سند وادی کے بیانات ہیں۔

(۵۲) حالی غالب کے شاگرد تھے۔ انہیں اپنے استاد سے عقیدت بھی تھی۔ مگر وہ
 استاد کی طرح نہ تو جذباتی ہوئے ہیں نہ جانبدار۔ انہوں نے ماحول سوانح نگار کی
 طرح اپنی غیر جانبداری برقرار رکھی ہے۔ حالی محفل مزاج تھے اس لئے وہ ڈاکٹر بھڑوی
 کی افراط اور ڈاکٹر لطیف کی تقریط سے بھی دائیں بچا گئے۔

(۱۹) حالی نے غالب کو حیوانِ ظریف کہا ہے۔ انہوں نے سنتے ہوئے غالب کی

تصویر پیش کی ہے۔ روتے ہوئے غالب کا چہرہ بہت بعد میں مولانا ہرنے اپنی کتاب ”غالب“ میں پیش کیا ہے۔

(۲۰) حالی نے غالب کے قرب کے باوجود ان کا نفسیاتی تجزیہ نہیں کیا۔ اس لئے غالب فہمی کی ایک راہ یوں ہی سستان چھوڑ گئے۔ حالانکہ اس کے بغیر غالب کو سمجھنا آسان نہیں۔

(۲۱) حالی نے حیاتِ غالب کے بعض معاملات کو طے نہیں کیا۔ حالانکہ وہ ان مسائل کو حل کر سکتے تھے۔ مثلاً ملا عبد الصمد کی شاگردی کا مسئلہ، غالب کے مذہب کا معاملہ وغیرہ۔ پہلے مسئلے کا جہاں تک تعلق ہے تو حالی اپنے استاد کے کسی بیان کو بھٹکانا نہیں چاہتے تھے۔ رہا دوسرا معاملہ تو حالی اپنے استاد کو شیعہ قرار دے کر انہیں اکثریت کی ناراضگی کا ہدف بنانا نہیں چاہتے تھے۔

(۲۲) حیاتِ جاوید

(۱) حیاتِ جاوید سرسید احمد خاں کی پہلی باقاعدہ اور مفصل سوانح عمری ہے۔

(۲) حیاتِ جاوید کے دو حصے ہیں۔ پہلے حصے میں سرسید کی سوانح ہے اور دوسرے حصے میں ان کے کارناموں کا جائزہ۔

(۳) حیاتِ جاوید ایک ایسی سوانح عمری ہے جس پر متضاد آراء سامنے آئیں مثلاً شبلی نعمانی لکھتے ہیں :

”حیاتِ جاوید“ میں مولانا حالی نے ”سید صاحب“ کی ایک رخی تصویر

دکھائی ہے۔ بہر حال میں حیاتِ جاوید کو مدلل مداحی سمجھتا ہوں۔“

(۴) بحوالہ افادات مہدی از مہدی افادی، صفحہ ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶

شبلی ایک دوست کو ایک خط میں لکھتے ہیں۔

”جیات جاوید کو میں لائف نہیں سمجھتا۔ بلکہ کتاب المناقب سمجھتا ہوں“

(افادات مہدی، صفحہ ۳۱۵)

ایسے ہی جیات جاوید کے حق میں انتہائی تعریفی کلمات کہے گئے۔ مگر مہدی افادی کی رائے متوازن ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

”ایک شریف نے ایک شریف تر انسان کی ہمدردانہ سرگزشت

لکھی اور آشنائے فن ہو کر لکھی، اور یہی ادنیٰ سے اونچا معیار تحریر ہے جو

ایمان بالغیب کی حیثیت سے لوہے کی طرف منسوب کیا جاسکتا ہے“

(افادات مہدی، صفحہ ۳۱۶)

حالی نے جیات جاوید میں سرسید احمد خاں کے کاموں کے سلسلے میں حسنِ ظن

سے کام لیا ہے جس سے ایک قسم کا حامیانہ انداز پیدا ہو گیا ہے۔

۶۔ کتاب کا دوسرا حصہ سوانح سے غیر متعلق ہے۔ اس سے فن سوانح کو ضعف

پہنچا ہے۔ مگر یہ کتاب ایک قسم کا تہذیبی تاریخ بن گئی ہے

بہر حال یہ ایک حقیقت ہے کہ حالی نے تین سوانح عمریاں لکھ کر فن سوانح نگاری

کا اردو میں اعتبار و اعتماد قائم کر دیا۔

حالی کا اسلوب بیان

حالی کے انداز بیان کی یہ خصوصیات نمایاں نظر آتی ہیں۔

(۱) سادگی

مولانا حالی نے سرسید کے انداز بیان کو آگے بڑھایا اور الفاظ و انداز کی

سادگی اختیار کی۔ اس لئے انہیں سرسید کا مقلد کہا گیا۔ مگر یہ بات درست نہیں۔

کیونکہ وہ کورے مقلد نہیں۔ انہوں نے سرسید کی بھونڈی سادگی سے گریز کیا۔ انہوں

نے عامیانہ سادگی کی بجائے ادیبانہ سادگی کو اپنایا۔

۴۲) سنجیدگی

حالی ایک سنجیدہ اور متین شخص تھے۔ ان کے ادب میں بھی یہی خصوصیات موجود ہیں۔ ان کے ہاں بھنگلاہٹ، پھکڑپن اور نشتریت وغیرہ نہیں ہیں۔ ان کا لہجہ سنجیدہ اور متین ہے۔

۴۳) خلوص

حالی مخلص انسان تھے۔ اس لئے انہیں دیباکاری سے کوئی لگاؤ نہ تھا۔ ان کی نظر مفہوم پر رہتی ہے۔ وہ علم کی ترسیل کرتے ہیں۔ علم کا رعب نہیں جھاڑتے۔ ان کے ہاں تو نہ بلند بانگ لہجہ ہے اور نہ بلندی سے خطاب کرنے کا انداز۔ وہ قاری کو کبھی تم نہیں کہتے اور نہ ہی بات کو الجھا کر اپنی برتری قائم کرتے ہیں۔

۴۴) افادی نظریہ

سرسید احمد خاں نے افادیت کو ادب کا مقصد قرار دیا تھا۔ حالی بھی سرسید کی طرح ادب کو زندگی کی اصلاح کا ایک ذریعہ خیال کرتے تھے۔ اسی مقصد کے پیش نظر انہوں نے سماجی اور سائنسی علوم کے لئے موزوں انداز بیان اختیار کیا۔

۴۵) محقق و اکتساب

حالی کے ہاں نہ تو آزاد کی سی شعریت ہے نہ نیشلی کی سی رنگینی، نہ نذیر احمد کی طرح باعاد و ہ اور ٹکسالی اردو۔ ان کے ہاں تحقیق و اکتساب ہے۔ انہیں پڑھ کر علم حاصل ہوتا ہے۔

۴۶) عقل پسندی

سرسید احمد خاں عقل کی بالا دستی کے قائل تھے۔ حالی کا بھی یہی نقطہ نظر تھا۔ اس لئے ان کے ہاں جذبے کو انگيخت کرنے والی تحریروں کی بجائے عقلی اور منطقی تحریروں ملتی ہیں۔ وہ ہر بات کا عقلی جائزہ لیتے ہیں اور استدلالی انداز میں پیش کر دیتے ہیں۔

(۷) مدعا نگاری

حالی نے مقدمہ شعرو شاعری میں لفظ پر معنی کی برتری تسلیم کی ہے۔ یہی اصول ان کی تحریر میں کارفرمانظر آتا ہے۔ وہ لفظی آرائش اور تخیلی پرواز سے گریز کرتے ہیں وہ مفہوم کی ترسیل کے لئے لکھتے ہیں اور مطلب کی بات آسان پیرائے میں قاری تک پہنچا دیتے ہیں۔

(۸) وضاحت اور تجزیہ

مولانا حالی ہر بات کو واضح کرتے ہیں۔ وہ ہر بات کے تمام ممکنہ پہلو خصوصاً عقلی پہلو پوری طرح واضح کرتے ہیں۔ ان کے ہاں کسی قسم کا ابہام باقی نہیں رہتا وہ رمزیت و ایمائیت کا سہارا نہیں لیتے اور کسی بات کو ان کا نہیں چھوڑتے۔

(۹) بے تکلفی

حالی کے ہاں اظہار کا بے ساختہ پن ہے۔ وہ ہر بات بے تکلفی سے کر دیتے ہیں۔ بناوٹ کا ان کے ہاں گزر نہیں ہوتا وہ تکلفات سے گریزاں نظر آتے ہیں۔

(۱۰) دھیمائین

حالی نسلی اعتبار سے ایک دھیمائین رکھتے ہیں۔ یہ دھیمائین ان کی تحریر کی بنیادی صفت بن گیا ہے۔ ان کی نغز ہو یا شاعری تیز جذبات سے پاک ہے۔ ان کے ہاں اعتدال ہے، توازن ہے اور ایک جوئے کلم آب کی سی ہلکی روانی۔

(۱۱) انگریزی الفاظ

حالی کے ہاں سرسید کی طرح انگریزی الفاظ عام پائے جاتے ہیں۔ انہوں نے باواسطہ طور پر انگریزی خیالات سے استفادہ کیا تھا یہی وجہ ہے کہ ان کے ہاں انگریزی الفاظ بھی در آئے، مگر یہ بات اسی وقت بہت ٹھنکی ہے۔ جب وہ بہ ضرورت انگریزی نغزوں کا سہارا لیتے ہیں۔

۱۲) فقر و کائنات

بقول حسن عسکری ابھی تک اردو میں کسی نے بے فقرے لکھے ہی کب ہیں۔ بس سرسید نے یہ کیا ہے کہ پھوٹے پھوٹے فقر و کائنات کو ”اور“ کی عدد سے ملا دیا ہے۔ اور مختلف فقر و کائنات کو ملا کر ایک فقرہ نہیں بنا سکتا۔ اس لئے سرسید کے ٹال عدم تناسب ملتا ہے۔ مگر حالی نے ”اور“ کا بے دریغ استعمال نہیں کیا، اس لئے ان کے فقرے مناسب ہیں۔

۱۳) عملی و نظریاتی تنقید

مولانا حالی نے ”مقدّمہ شعر و شاعری“ لکھ کر اردو تنقید میں ایک نئے اور روشن باب کا اضافہ کیا، ان کی سوانحی تصانیف میں بھی ان کے تنقیدی خیالات ملتے ہیں۔ مثلاً یادگار غالب اور حیات سعدی میں ان کا تنقیدی نقطہ نظر سامنے آتا ہے۔

۱۴) سائنسی اسلوب

سرسید نے علوم کے لئے ایک عملی اور سائنسی اسلوب تیار کیا تھا۔ حالی نے اسے چمکا کر اور صاف کر دیا۔ اس طرح حالی نے سرسید کے کام کو ایک قدم آگے بڑھایا۔ انہوں نے زبان اردو کو اس قدر ترقی دی کہ اب ہم مختلف علوم کے لئے اردو کا دامن وسیع پاتے ہیں۔

ادب میں حالی کی مجموعی قدر و قیمت

اب آخر میں مولانا حالی کی ادبی حیثیت کے سلسلے میں دہی دو سوال زیر بحث آئیں گے

۱۔ ان کا اثر ادبیات اردو پر

۱۔ ان کی حیثیت ایک زندہ ادیب کے طور پر۔

حالی کا اردو ادبیات پر اثر کئی حوالوں سے ہوا۔ ان کی شاعری اور ان کی تنقید فی الحال ہمارے زیر بحث نہیں۔ مگر مختصر آئیہ کہ ان کی شاعری اور نثر نے بالکل ایک نئے دور میں اردو ادب کو داخل کر دیا۔

ان کی سوانح نگاری نے سوانح نگاری کے لئے سائنسی اور تنقیدی نقطہ نظر متعارف کرایا۔ انہوں نے فن سوانح نگاری کے اصول بھی طے کئے اور سوانح عمریاں بھی لکھیں۔ بعد میں ان کے اسلوب اور ان کے تنقیدی رویے کو اپنایا گیا اور اس طرح ان کا اردو ادب پر اثر بہت گہرا ہے۔

اب رہا دوسرا سوال کہ وہ ایک زندہ ادیب کی حیثیت سے کیا مقام رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں حالی سرسید سے خوش قسمت واقع ہوئے ہیں۔ وہ اپنے دھیمے مزاج کی وجہ سے تقریباً ہر حلقے میں یا تو پسند کئے جاتے ہیں ورنہ کم از کم برداشت کئے جاتے ہیں۔ حالی کی سوانح "حیات جاوید"، ابھی تک اردو کی بہترین سوانح ہے۔ یادگار غالب، غالب کے بارے میں تقریبی معلومات کی وجہ سے اب تک پڑھی جاتی ہے اس لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ حالی اردو ادب کی تاریخ کا نمایاں حصہ ہونے کے ساتھ ساتھ آج ایک زندہ ادیب کے طور پر پڑھے بھی جاتے ہیں، مگر ان کے قارئین کا حلقہ بہت زیادہ وسیع قرار نہیں دیا جاسکتا۔

علامہ شبلی نعمانی (۱۸۵۷ء - ۱۹۱۴ء)

علامہ شبلی نعمانی کی بھی مولانا حالی کی طرح تین حیثیات ہیں۔

۱۔ شاعر ۲۔ نقاد ۳۔ سوانح نگار یا مؤرخ۔

یہاں صرف تیسری حیثیت زیر بحث آئے گی۔ مگر پہلے ان کی زندگی کا مختصر

تعارف۔ وہ اعظم گڑھ کے ایک گاؤں میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم خاصی آرام دہ صورت حال میں حاصل کی مگر جلد ہی علم کی طلب انہیں شہر شہر لے گئی اور انہوں نے اپنے دور کے ممتاز فضلاء مولانا محمد فاروق چڑیا کوٹی اور مولانا فضل الحسن حسرت سہارنپوری جیسی شخصیات سے استفادہ کیا۔ مگر نتیجہ وہی نکلا کہ خیلی ایک جذباتی حنفی مولوی بن گئے اور وہابیوں کے خلاف کتابیں لکھنے لگے۔ ان کے نام کے ساتھ نعمان ان کا تخلص یا خاندانی نام نہیں بلکہ فقہ حنفی کے بانی امام ابوحنیفہ نعمان بن ثابت سے تعلقِ خاطر کا نتیجہ ہے۔ بلکہ بقول ڈاکٹر محمد صادق یہ ایک پارٹی بیج ہے۔

اس دور کے فرقہ پرست شبلی اور زیادہ متشدد ہو جاتے۔ اگر وہ ۱۸۸۲ء میں علی گڑھ نہ آتے اور سچل سے ملاقات نہ کرتے شبلی جب علی گڑھ آئے تو دوسرے مولویوں کی طرح وہ بھی سرسید کے مخالف تھے مگر ہر سید سے ملاقات نے ان کے نقطہ نظر کو بدل ڈالا۔ انہوں نے سرسید کی پیش کش قبول کرتے ہوئے علی گڑھ میں عربی فارسی کے استاد کی ملازمت اختیار کر لی۔

علی گڑھ میں قیام کے دوران شبلی سید ادب و فیر آرٹس کی صحبتوں سے مستفید ہوئے۔ نیز سرسید کی وسیع لائبریری سے استفادہ نے بھی شبلی کے ذہن پر اثرات نفوذی مرتب کئے۔ قیام علی گڑھ کے دوران شبلی نے مندرجہ ذیل کتابیں لکھیں۔

۱۔ سیرۃ النعمان (۱۸۹۲ء)

۲۔ الفاروق (جو ۱۸۹۹ء میں شائع ہوئی)

۳۔ رسائل شبلی (۱۹۰۸ء)

۱۸۹۲ء میں شبلی ترکی اور مصر گئے۔ واپسی پر انہوں نے سفرنامہ مصر و روم و شام لکھا۔ اور ۱۸۹۸ء میں علی گڑھ سے ریٹائر ہو گئے۔ کیونکہ اس سفر کے دوران وہ پان اسلامک خیالات سے متاثر ہوئے۔ شبلی تسلماً راجپوت تھے، اس لئے ان

کا جذباتی خیالات سے متاثر ہونا ضروری ہے۔

۱۹۰۰ء میں علی بگرامی نے انہیں حیدر آباد بلایا، وہاں انہوں نے مندرجہ ذیل کتابیں لکھیں۔

۱۔ العزالی (۱۹۰۲ء)

۲۔ سوانح مولانا روم (دس/۱۱)

۳۔ علم الکلام (۱۹۰۳ء)

۴۔ موازنہ انیس و دیر (۱۹۰۴ء)

۵۔ ۱۹۰۶ء میں شبلی نعمانی نے ندوہ کی نظامت سنبھالی، اور ۱۹۱۳ء میں اس کام سے ریٹائر ہو گئے۔ اس دوران میں انہوں نے شعرا عجم کی پانچ جلدیں لکھیں۔ آخر میں انہوں نے دارالمصنفین اعظم گڑھ کی بنیاد رکھی اور اپنی عمر کی آخری تصنیف سیرۃ النبی مکمل کی جس کی دو جلدیں علامہ نے خود لکھیں، اور چار جلدیں شبلی کے خلع اور جمع کردہ مواد کے مطابق سید سلیمان ندوی نے لکھیں۔

اب ہم شبلی نعمانی کی اہم سوانحی و تاریخی تصانیف کا جائزہ لیتے ہیں۔ مگر پہلے یہ طے کر لیا جائے کہ شبلی سوانح نگار تھے یا مؤرخ۔ سوانح نگار اور مؤرخ میں فرق یہ ہے:

۱۔ سوانح نگار شخص سوانح سے ہمدردی رکھتا ہے اور جذباتی نگار کے عکس شخص سوانح کے زاویہ نگاہ سے ہر شے کا مطالعہ کرتا ہے۔

۲۔ سوانح نگار کے لئے شخص اہم ہوتا ہے اور مؤرخ کے لئے زمانہ۔ سوانح نگار کے لئے مرکز ایک شخص ہوتا ہے اور مؤرخ کے لئے شخص کی بجائے

روح عصر۔

شبلی نعمانی نے بظاہر سوانح کا سانچہ استعمال کیا ہے، مگر وہ ہر جگہ مؤرخ ہی

ہے۔ انہوں نے شخص اور زمانے کو یکساں اہمیت دی۔ وہ فرد کو مرکز بنا کر اس کے دور کو ایک دائرے کی صورت میں اس کے ارد گرد پھیلا دیتے ہیں۔ اس طرح ان کی سوانح عمریاں بظاہر سوانح عمریاں ہیں مگر بیاطن تاریخ۔ مگر ہم انہیں ان کے ظاہری سانچے کو مد نظر رکھتے ہوئے سوانح عمری کا نام ہی دیں گے۔

شبلی نے سوانح عمریاں لکھنے کے ساتھ ساتھ فن سوانح سے بھی بحث کی ہے۔ شبلی کے نزدیک سوانح نگار کے مہذبہ ذیل فرائض ہیں:

۱۔ سچائی اور صداقت نیز خوش اعتقادی سے گریز۔

۲۔ ہیرو کے بشری خدو حال دکھائے جائیں۔

۳۔ ہیرو کے وہ خدو حال ضرور دکھائے جائیں جن میں فطرت انسانی کی جھلک موجود ہو۔

۴۔ ہیرو کے محاسن کے ساتھ ساتھ مصائب بھی دکھائے جائیں۔

۵۔ سوانح نگاری کا مقصد اصلاح اخلاق ہونا چاہیے۔

شبلی کی سوانح عمریوں کی ڈاکٹر سید اللہ نے تین قسمیں بیان کی ہیں۔

۱۔ علمی شخصیات کی سوانح عمریاں مثلاً سیرۃ النعمان، المغزالی، سوانح مولانا روم

۲۔ سیرۃ النبیؐ

۳۔ تاریخی شخصیات کی سوانح عمریاں۔ مثلاً الامامون، الخادوق۔

اب ہم فرداً فرداً ان سوانح عمریوں کا تعارف پیش کرتے ہیں۔

سیرۃ النعمان :

امام ابو حنیفہ کی سوانح عمری ہے۔ اس میں انہوں نے امام صاحب سے

عقیدت کے باوجود ان کی جامع تصویر پیش کی ہے جو خالص بشری تصویر ہے

امام صاحب کی کمزوریاں بھی دکھائی ہیں اور ان کی عظمت بھی۔ اس کے ساتھ ہی

اس دور کی علمی صورت حال، مناظرہ کے طریقے، اہل حدیث اور اہل الرائے کا تضاد بڑی خوبی سے دکھایا ہے۔

الغزالی :

یہ امام غزالی کی سوانح عمری ہے۔ اس تصنیف کا مقصد فلسفے کو مقبول بنانا تھا۔ یہ ایک اچھی سوانح عمری نہیں تھی۔ ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں :

”الغزالی ایک عمدہ علمی کتاب ہے مگر اچھی سوانح عمری نہیں اس میں حضرت امام کے ذہنی کارناموں پر خاص توجہ دی گئی ہے۔ مگر جزئیات زندگی کم ہیں اور شخصیت کی تصویر نامکمل ہے“

(برسید اور ال کے نامور رشتہ کی نشر کا فدی دینی جائزہ، صفحہ : ۳۶)

سوانح مولانا روم :

اس تصنیف کا مقصد مثنوی مولانا روم کو عقائد اور علم الکلام کی کتاب کی حیثیت سے متعارف کرانا تھا۔ باقی رہا سوانح کا معاملہ تو اس قدر کم مواد کی موجودگی میں ایسی ہی سوانح مرتب کی جاسکتی تھی۔

سیرۃ البنی :

سیرۃ البنی کی تصنیف کا مقصد بھی اصلاح اخلاق ہے حضور اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کی ذات اقدس اخلاق حسنہ کا اسوہ کامل ہے۔ شبلی نے اس میں حضور اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کی زندگی کی بے شمار جزئیات اور لطیف سے لطیف پہلو جمع کئے ہیں یہ اب تک اردو زبان میں جامع ترین سیرت ہے۔ اس کا انداز بیان بھی خوبصورت ہے خصوصاً ظہور قدسی کا باب پاکیزہ اور زوردار نثر کا عمدہ نمونہ ہے۔

الفاروق :

اس میں حضرت عمر فاروق کی سوانح پیش کی گئی ہے۔ اس میں ان کی فتوحات

اور انتظام سلطنت کا مفصل حال بیان کیا گیا ہے۔ اس میں خلی ایک کامیاب مؤرخ اور کامیاب سوانح نگار ثابت ہوئے ہیں۔ اس کتاب میں جدید سیاسی اصطلاحات کے استعمال نے ایک ابہام پیدا کر دیا ہے۔

المأمون:

یہ عباسی خلیفہ مأمون الرشید کی سوانح عمری ہے۔ مأمون کا عہد کلامی حث اور فہمی ترقی کا عہد تھا۔ نیز مأمون کا انتظام سلطنت بھی بہت عمدہ تھا۔ خلی نے اس پورے عہد کو اپنی کتاب میں سیمٹے کی کوشش کی ہے۔ مگر مأمون کی کمزوریاں دکھاتے ہیں تو کچھ عجیب سا لگتا ہے۔ مثلاً مأمون کی بڑی کمزوری اس کی فیاضی بیان کی ہے۔ دراصل خلی کا نقطہ نظر مہر داندہ ہے۔

ان سوانح عمریوں کو دیکھ کر ہم مندرجہ ذیل نتائج اخذ کرتے ہیں۔
۱۔ خلی اشخاص کے صرف ان پہلوؤں کو نمایاں کرتے ہیں جو تزکیہ اخلاق میں

معاون ہوں۔

۲۔ خلی کے ہاں تاریخ مرکزی حیثیت رکھتی ہے اور سوانح ثانوی۔

۳۔ ان کے اکثر افراد سوانح عظیم اور مقدس بزرگ تھے۔ اس لئے ان کی کمزوریاں دکھانے سے وہ باسانی بری ہو گئے۔

۴۔ وہ اسلام کا پر شوکت مہنی دکھانا چاہتے تھے اور اس میں وہ کامیاب ٹھہرے۔

خلی کے اسلوب بیان میں مندرجہ ذیل خصوصیات نمایاں ہیں:

① رنگینی:

خلی کے ہاں سادگی نہیں رنگینی پائی جاتی ہے۔ وہ پر جو شوق حالتوں اور جذباتی کیفیّتوں کے بیان کرنے میں غیر معمولی قدرت رکھتے ہیں۔ ان کی نثر میں حسن کاری کے تمام ذرائع استعمال کئے گئے ہیں۔ خلی کے ہاں جو شوق مستی اور

رنگینی و شباب سے متعلق الفاظ بکثرت ملتے ہیں۔

۱۲) جوش بیان

شلی کے ہاں روانی اور جوش بیان ملتا ہے۔ ان کا انداز بیان ان کے غرور اور احساس عظمت کا پیدا کردہ ہے۔ ان کے فقرے چست و انداز و عرب دار بلکہ کسی قدر خطیبانہ آہنگ لگے ہوئے ہیں۔ وہ انتہائی حالتوں کے بیان پر خاصی قدرت رکھتے ہیں۔

۱۳) انانیت

شلی کو اپنی عظمت کا بھرپور احساس تھا۔ ان کے ہاں قاری کو تم کے ضمیر سے مخاطب کیا گیا ہے۔ اکثر جگہ قوم کی بد مذاقی کا گلہ کرتے ہیں۔ انہیں قاری کی جہالت اور اپنے عالم ہونے کا بھرپور احساس ہے ان کے فخر و ماز سے متعلق الفاظ کا وسیع استعمال ان کی انانیت کی خبر دیتا ہے۔

۱۴) ایجاز و اختصار

شلی کے ہاں الفاظ کی بچت ملتی ہے۔ وہ بہت زیادہ مطالعہ کے بعد چند صفات لکھتے تھے۔ ان کے ہاں فزہیقی تنظیم ملتی ہے۔ وہ استعارہ، کنایہ اور محاورہ بندی کے ذریعہ اپنی عبارت میں اختصار اور ایجاز پیدا کرتے ہیں۔ ان کے ہاں تفصیل پسندی سے گریز ملتا ہے۔

۱۵) شعریت

شلی عبارت آرائی اور رنگینی بیان کے لئے ان تمام حربوں سے کام لیتے ہیں۔ جن سے ایک شاعر کام لیتا ہے۔ انہیں اشعار کے بر محل استعمال کا سلیقہ بھی آتا ہے۔ ان کی اکثر کتابیں اشعار سے شروع ہو کر اشعار پر ختم ہو جاتی ہیں۔

۱۰ الفاظ کے جوڑے

فہمی کے ہاں خوبصورت صوتی آہنگ بھی ملتا ہے۔ یہ صوتی آہنگ پیدا کرنے کے لئے وہ الفاظ کے جوڑوں سے کام لیتے ہیں۔ مثلاً سیدھے سیدھے، صاف صاف کہیں کہیں اور ایسے ہی کئی نغماتی جوڑے ان کے ہاں پائے جاتے ہیں۔ ان کی اس خصوصیت کے بارے میں ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

”ان کی تحریروں میں اصوات کے یہ الگ الگ، خودیے (units) ایک ایسی قرح کا تصور دلاتے ہیں جس میں دو دو سیماں الگ الگ مارتح کرتے جاتے ہیں۔ مگر ہر فردیے کی وردیاں مختلف رنگوں کی ہیں،“
(دبھی سے عبدالحق تک، صفحہ ۲۲۵)

۱۱ بے ساختگی

فہمی کے ہاں کہنے کا بے ساختہ انداز ملتا ہے۔ بے ساختگی حالی اور سرسید کے ہاں بھی ہے۔ مگر ان کی تحریریں ڈھیلی ہوتی ہیں۔ مگر فہمی کی بے ساختگی، ان کی عبارت کی چستی اور روانی میں مضمر ہے۔ ان کے ہاں کوئی لفظ ذامذاز ضرورت یا بے محل عکس نہیں ہوتا۔

۱۲ مبالغہ

فہمی کی تحریروں میں مبالغہ کا عنصر بھی داخل ملتا ہے۔ مبالغہ کے اس استعمال نے ان کی حقیقت نگاری کو نقصان پہنچایا ہے۔ مثلاً ان کا ایک فقرہ ملاحظہ ہو:

”اشاعرہ کے خیالات تمام دنیا پر بھاگ گئے۔“

مبالغہ کا یہ استعمال تاریخ کی بے لاگ صداقت کے لئے سخت نقصان

۹) منظر نگاری

شبلی کے ہاں منظر نگاری خاصی بہتر صورت میں ملتی ہے۔ ان کی اس خصوصیت کے بارے میں ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں :

”شبلی کی منظر نگاری ان کی بیان نگاری سے بہتر ہوتی ہے۔ اس کی وجہ

یہ ہے کہ منظر کی تصویر کشی کرتے وقت ان کا دماغ نسبتاً سکون ہوتا ہے“

الامون اور انفاروق میں اوصاف اور مواقع کی تصویریں بھی عمدہ ہیں۔ شبلی کے مکالمے نہایت بر محل اور توجہ خیز ہوتے ہیں۔ ان کے ذریعے جذبات و نفسیات کی کامیاب مصوری ہو جاتی ہے اور کرداروں کو حرکات و سکنات بھی نمایاں ہو جاتی ہیں۔ الامون کے بعض مکالمے ان کی ڈرامائی تحریروں کے عمدہ نمونے ہیں۔“

(سرسید اور ان کے نامور رفقا کی شرفا فکری ادبی جائزہ صفحہ: ۱۸۱)

۱۰) طنز و تعریض

شبلی کے ہاں اکثر جگہ طنز و تعریض سے کام لیا گیا ہے۔ ان کا عہد مبالغے کا عہد تھا۔ قدیم سے جدید کی کشمکش، مختلف فرقوں کی آپس میں کشمکش زوروں پر تھی۔ اس کشمکش نے طنز کو فروغ دیا، اس طنز سے سرسید بھی دامن نہ بچا سکے۔ شبلی کے ہاں طنز تو خاصی قہر ناک ہو گئی۔ وہ اپنے مخالف کو زہر ناک طنز سے بالکل ادھموا کر دیتے ہیں۔ ان کی طنز میں بھینچلا ہٹ پائی جاتی ہے۔

شبلی کا ادبی مقام:

شبلی نعمانی نے ادبیات پر خاصے منظم طریقے سے اثر ڈالا۔ انہوں نے ادارا اصولی قائم کر کے اپنے اصولی سوانح اور اصولی تاریخ کے مطابق تاریخ و سوانح لکھنے کی

تھریک پیدا کی جس کے نتیجے میں کئی سوانح عمریاں اور تاریخی کتابیں لکھی گئیں۔ ان کے اصول نقد کو عبدالسلام ندوی نے شعر المہندیں آگے بڑھایا۔ ان کے اصول سوانح اور اصول تاریخ کو سلیمان ندوی، عبدالسلام ندوی، صباح الدین عبدالرحمن، شاہ معین الدین ندوی اور دارالمصنفین کے دوسرے لوگوں نے آگے بڑھایا۔ ان کے انداز بیان کو ابوالکلام آزاد نے اپنا کمزید مفسر اور مرتب کر دیا۔ شبلی ایک زندہ ادیب کے طور پر اب بھی پڑھے جاتے ہیں۔ ان کی تصانیف

سیرۃ النبی، الفاروقی، سیرۃ المستعان زندہ تصانیف ہیں۔ ان کی ادبیت اور تحقیق انہیں آج بھی زندہ رکھے ہوئے ہے۔ بنیاد پرست نقطہ نظر کے فروغ نے شبلی کو کچھ اور آگے بڑھا دیا۔ بنیاد پرست سید کی عقلیت سے زیادہ شبلی کی مبالغہ آرائی اور شغریت میں اپنے جذبات کی تسکین تلاش کرتے ہیں۔

محمد حسین آزاد (۱۸۳۰-۱۹۱۰ء) سربید کی خشک سادگی کا

رد عمل ہیں۔ ان کے والد مولوی محمد باقر برصغیر میں اردو صحافت کے بانی تھے۔ آپ نے ابتدائی تعلیم کے بعد مدلی کالج میں داخلہ لیا۔ جہاں اس زمانے میں عام تعصب کے مطابق انگریزی نہ پڑھی۔ مگر بقیہ تمام جدید علوم حاصل کئے۔ مدلی کالج کی تعلیم کے بعد آپ ذوق کے شاگرد ہو گئے۔ جہاں سے ان کی اپنے استاد ذوق کے ساتھ ہمیشہ رہنے والی عقیدت کا آغاز ہوا۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کی ناکامی کے بعد ان کے والد کو پھانسی دے دی گئی۔ ان کا جرم یہ تھا کہ انہوں نے دوران جنگ اپنے اخبار ”اردو اخبار“ کو مجاہدین آزادی کا ترجمان بنا دیا۔ اور اخبار کی پیشانی پر ”اخبار انظر“ لکھ دیا تھا۔

آزاد امن کی تلاش میں لکھنؤ، مدراس وغیرہ گئے۔ ۱۸۶۲ء میں محکمہ تعلیم پنجاب میں ملازم ہو گئے۔ آزاد نے دو غیر ملکی سفر بھی کئے۔ پہلی مرتبہ ۱۸۶۵ء میں

وسط ایشیا گئے۔ دوسرا سفر ۱۸۸۵ء میں کیا اور ایمان گئے۔ آزاد ۱۸۶۹ء میں گورنمنٹ کالج میں استاد مقرر ہوئے۔ ۱۸۸۵ء میں آزاد کی ذہنی صورت حال بگڑنے لگی۔ ۱۸۹۰ء میں اس کیفیت نے شدت اختیار کر لی جو کہ ان کی وفات (۱۹۱۰ء) تک قائم رہی۔ آزاد نے منذر جہ دیکھ کر کتب تصنیف کیں۔

۱۔ آبِ حیات

۲۔ نیرنگ خیال

۳۔ سخندان فارس و نگارستان فارس۔

۴۔ دربار اکبری۔

۵۔ بچوں کے اردو کے نصاب کے سلسلے کی کتب اور عالم جنوں میں بھی

لکھی کتب۔

آزاد کی چند اہم تصانیف کا مختصر تعارف یہ ہے۔

آبِ حیات :

یہ اردو شاعری کی تاریخ ہے۔ مگر اس کا انداز بیان داستان کا ہے۔

انہوں نے داستان کے انداز میں اردو شاعری کی کہانی سنائی ہے۔ شاعروں

کا ذکر کیا ہے، تو ان کے جیتے جاگتے مرقعے پیش کر دیئے ہیں۔ اس میں افراط بھی ہے

اور تفریط بھی۔ میر تقی میر کی تنگ مزاجی کو خاصا بڑھا دیا ہے۔ ایسے ہی جہاں واقعات

دستیاب نہیں ہوئے۔ وہاں اپنے تخیل سے کام چلایا ہے اور واقعات کی کئی

کڑیاں اپنے تخیل سے پیدا کر لی ہیں۔

دربار اکبری :

یہ عہد اکبری کا ایک جتنا جاگتا مرقع ہے۔ ایک ہزار سے زائد صفحات

کی کتاب ہے۔ آزاد کے بہت سے مباحثوں نے اسے بار بار پڑھا اور لطف اٹھایا،

کیونکہ اس میں خشک تاریخ نہیں۔ ان کے تخیل کے پیدا کردہ افسانے بھی ہیں۔ جس نے تاریخ کو بہت نقصان پہنچایا ہے۔ مگر اس کا ادبی پہلو خاصا روشن کر دیا ہے۔

نیرنگ خیال:

یہ انگریزی کے مختلف دوروں کا اردو روپ ہے۔ آزاد نے ترجمہ نہیں ترجمانی کی ہے اور اصل مصنفین کا ذکر گول کر دیا ہے۔ یہ خیالی مضامین ہیں ان میں آزاد کا انداز بیان زیادہ خوبصورتی کے ساتھ ہواں نظر آتا ہے اور موضوع کے لئے مناسب بھی ہے۔ آزاد کا ایک مضمون ”شہرت عام اور بقا“ دوام کا دربار، خاصا مشہور ہے۔

استخوان فارس و نگارستان فارس:

یہ ایرانی شاعری زبان اور تہذیب کے بارے میں آزاد کے لیکچرز کے مجموعے ہیں۔ آزاد نے ان میں لسانیات پر خاصی خیال افروز بحثیں کی ہیں۔ مگر انداز بیان خشک منطقی نہیں دلچسپ اور دلکش ہے۔ یوں لگتا ہے کہ آزاد کہانی سنا نا جانتے تھے۔ وہ ہر شے کو ایسے بیان کرتے جیسے کہانی سنا رہے ہیں۔ اس کتاب میں بھی کہانی کہنے کا انداز موجود ہے۔

آزاد کا اسلوب بیان:

آزاد کے اسلوب بیان کی مندرجہ ذیل خصوصیات ہیں۔

۱۔ صاحب طرز انشا پرداز:-

آزاد صاحب طرز انشا پرداز تھے۔ وہ سرسید کے پیروں تھے بلکہ سرسید کی خشک عقلیت کا رد عمل تھے۔ انہوں نے بول چال کی زبان میں تخیل کی آمیزش سے ایک نیا انداز

بیان تیار کیا۔ یہ انداز بیان آزاد کے ساتھ منسلک ہے۔ انداز خود ہی اس انداز کے موجد تھے اور خاتم بھی۔ بعد میں آنے والا کوئی ادیب اس انداز کو اپنا نہ سکا۔ صلاح الدین احمد اور علی عباس حسینی نے اس انداز کو اپنے لکھنے کی کوشش کی مگر اس بھاری بھتر کو چوم کر پھوڑ دیا۔

۲۲) تجلی انداز بیان:

آزاد کا انداز بیانی عقلی نہیں تجلی ہے۔ ان کے ہاں خیال کی پرواز لامحدود ہے۔ یہاں تک کہ تاریخ لکھتے ہوئے بھی انہوں نے بہت سی جزئیات اپنے تجلی سے تیار کیں جس سے ان کی کتب کی تاریخی حیثیت خاصی مجروح ہوئی۔ یہ انداز خیالی مضامین کے لئے مخصوص ہوا تھا۔ نیرنگ خیال میں یہ انداز مناسب معلوم ہوتا ہے۔

۲۳) مرقع نگاری:

آزاد اپنی کتابوں خصوصاً آب حیات میں مرقع نگاری کے کئی خوبصورت نمونے پیش کرتے ہیں۔ اس میں انہوں نے کئی افراد کے شخصی مرقعے پیش کئے ہیں اور ہر جگہ کامیاب ٹھہرے ہیں۔ وہ اس ہنرمندی سے مرقع نگاری کرتے ہیں کہ افراد کی حقیقی جاگتی تصویر سامنے آجاتی ہے۔

۲۴) جزئیات نگاری:

آزاد کہانی کہنا جانتے تھے۔ اور ہر قصہ گو کی طرح ان کی نظر ہمیشہ جزئیات پر رہتی ہے۔ ان میں سے بے شمار جزئیات ان کے زرخیز تخیل کی پیداوار ہیں۔ آزاد نے جزئیات کی مدد سے افراد اور مناظر کی خوبصورت تصویریں پیش کی ہیں۔

(۵) منظر نگاری:

آزاد مناظر کی تصویر کشی میں بھی کمال رکھتے تھے۔ آب حیات میں انشاء اللہ

خان انشاء کے آخری دور کی تصویر منظر نگاری کا عجیب نمونہ ہے۔ اگرچہ تاریخی طور پر اس منظر کا کوئی ثبوت ہم نہیں پہنچ سکتا، مگر آزاد کا تخیل بہت حد تک قابلِ داد ہے۔

(۶) انشا پر دازی :

مولانا صلاح الدین احمد لکھتے ہیں :

”اردو کے انشا پر داز صرف دو ہیں محمد حسین آزاد اور ابوالکلام آزاد“

(دھری فارم حصہ سوم، صفحہ : ۲۷)

در اصل رفقاء سرسید می سے ہر ایک کے پاس کئی سہارے تھے ان کی انشا پر دازانہ حیثیت ثانوی تھی مگر محمد حسین آزاد صرف انشا پر داز تھے۔ وہ نہ تو شبلی کی طرح مؤرخ تھے، نہ حالی کی طرح سوانح نگار، نہ نذیر احمد کی طرح ناول نگار۔ اور نہ سرسید کی طرح ہمہ پہلو شخصیت کے حامل۔ وہ صرف انشا پر دازی کے سہارے اردو ادب میں اب تک زندہ ہیں اور زندہ ہیں۔ بلکہ محمد حسن عسکری نے تو انہیں ان کے دور کا حقیقی ادب قرار دیا ہے۔ آزاد کا انداز بیان بیک وقت مسلسل بھی ہے اور مرصع بھی۔

(۷) شعریت :

رام بابو سکسید لکھتے ہیں :

”آزاد شریں شاعری کرتے ہیں اور شاعری کرتے ہوئے نثر لکھتے ہیں۔“

د تاربخ ادب اردو، صفحہ : ۶۸

آزاد کے ہاں شاعرانہ فضا ملتی ہے۔ وہ کثرت اور شدت سے شاعرانہ وسائل کو کام میں لاتے ہیں۔ آزاد صنعتوں سے کام بھی لیتے ہیں۔ مگر مدعا کو

غائب بھی نہیں ہونے دیتے۔

(۸) تجسیم کاری :

آزاد مجردات کو مجسم کر لیتے ہیں۔ ان سے اکثر لطف پیدا ہوتا ہے۔ مگر ان میں کہیں کہیں تھکن کے اثرات بھی ظاہر ہونے لگتے ہیں۔ مثلاً دربار اکبری میں ایک جگہ لکھتے ہیں :

”غفلت نے عجب آنکھ کھولی اور ہمت نے اپنے قدم پیچھے
ہٹائے اور حوصلہ سندی فرجانی کی۔“

(دربار اکبری)

(۹) ڈرامائیت :

آزاد کے ہاں ڈرامائیت ملتی ہے۔ ڈرامہ مکالمے سے پیدا ہوتا ہے۔ اور مکالمہ حرکت زندگی کی علامت ہے۔ آزاد کو زندگی سے پیار ہے۔ اس لئے ان کے ہاں ہم کلامی یا خود کلامی کی صورت اکثر نظر آتی ہے، جس سے ان کی کتدیں ڈرامائی حیثیت اختیار کر جاتی ہیں۔
(۱۰) شکستگی :

آزاد کے ہاں تہذیب کے عمل اور رد عمل نے ایک شکستگی پیدا کر دی ہے ان کی طنزیات میں زہرناکی نہیں شکستگی پائی جاتی ہے۔ ان کی طنز کا ہدف بھی لطف لئے بغیر نہیں رہ سکتا۔

(۱۱) تہذیبی شعور :

آزاد کو اپنے تہذیبی ماضی سے بے انتہا محبت تھی۔ پانگل ہو کر دہلی کا سفر اختیار کرنا اس بات کی دلیل ہے کہ انہیں اپنے تہذیبی ماضی سے شدید اور گہری محبت تھی۔ اس تہذیبی شعور کا بھرپور نقش اب حیات کی صورت میں

سامنے آیا ہے۔ اب حیات میں آزادانہ تہذیبی زندگی کے کئی خوبصورت اور
ازوال مرقعے زندہ ہو جاوید کر دیئے ہیں۔

(۱۲) دلچسپی :

آزاد کی نثر انتہا درجہ دلچسپ ہے۔ اس سلسلے میں شبلی کی رائے بہت قیمتی
ہے۔ وہ مہدی افادی کو ایک خط میں لکھتے ہیں :

”آزاد کی کتاب آئی، جانتا تھا کہ وہ تحقیق کے میدان کا مرد نہیں۔

تاہم ادھر ادھر کی گپیں بھی بانگ دیتا تو جی معلوم ہوتی۔“

(افادات مہدی، صفحہ : ۳۰۵)

محمد حسین آزاد کے ادب اردو پر بہت کم اثرات مرتب ہوئے۔ ان کے
انداز بیان کی بہت کم تقلید ہوئی۔ ان کے اصول نقد کو بھی ٹھکرا دیا گیا صرف ایک
گل رعنا کے مصنف عبدالحی نے اب حیات کی تقلید کی مگر ان کا چراغ جل نہ سکا۔
ان کی مرقع نگاری سے کسی حد تک خاکہ نگاروں نے فائدہ اٹھایا اور بس۔ مگر وہ
ایک زندہ ادیب کے طور پر اب تک زندہ ہیں۔ اور ان کی ادبی حیثیت کو کبھی
چیلنج نہ کیا جاسکا۔ ان کی کتاب اب حیات اب تک بہت دلچسپی سے پڑھی
جاتی ہے۔

دور سرسید کے نثر نگاروں میں سے ڈپٹی نذر احمد بھی خصوصی اہمیت رکھتے
ہیں۔ سادہ و سلیس نیز نامحاورہ اردو لکھنے میں ان کا جواب نہیں۔ ان کا تفسیر
تذکرہ تدارد و ناول کے ذیل میں کیا جائے گا۔ البتہ انہوں نے الحقوق والفراس
اور ترجمہ قرآن مجید لکھ کر علمی نثر میں بھی ایک مقام پیدا کر لیا۔

دبستان سید کا رد عمل رومانوی تحریک کی صورت میں نظر آیا۔ اس تحریک
کے نثر نگاروں میں سجاد انصاری، مہدی افادی، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری

اور مولانا ابوالکلام آزاد نمایاں ہیں۔

سجاد انصاری نے عشر خیال کے چھوٹے چھوٹے مضامین میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ سجاد بعض اوقات فلسفہ طرازی کی بھی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے ہاں سماج سے بغاوت اور ایک خیالی فضا کی تلاش ملتی ہے۔

مہدی افادی نے بھی ایک ہی کتاب لکھی ہے۔ مگر وہ ایک کتاب اپنے خوبصورت اندازِ بیان اور متوازن سوانح کی وجہ سے زندہ رہنے والی کتاب ہے۔ سجاد حیدر یلدرم کی کتاب خیالستان بھی ایک زندہ کتاب ہے۔ مگر اس کا خصوصی تذکرہ افسانے کے سلسلے میں کیا جائے گا۔

نیاز فتح پوری نے فکار کے ذریعے اپنے خیالات کی اشاعت کی۔ ان کا ذہن قاموسی تھا۔ انہوں نے مذہب، فلسفہ، تنقید، افسانہ سبھی کو اپنا موضوع بنایا۔ نیاز نے اپنی کتابوں میں دینِ خدا اور مجموعہ استفسارات میں اپنے خیالات کا اظہار کیا جو ہمارے معاشرے کی اکثریت کے لئے پسندیدہ نہ تھے۔ ان پر الحاد کا الزام لگا مگر ان کی جرأتِ زندان میں کمی نہ آئی۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے اپنے رسائل اللہلال اور البلاغ کے ذریعے حکمت قرآن کا تعارف کرایا مگر ان کی نثر پہاڑ کی آواز ہے۔ وہ بڑی بلندی سے خطاب کرتے ہیں۔ ان کی نثر میں عربی فارسی ترکیبوں اور عربی فارسی شعروں نے جوہل فضا پیدا کر دی ہے۔ ان کی تفسیر ”ترجمان القرآن“ خطوط کا مجموعہ ”خاطر“ اور آپ بیتی ”تذکرہ“ زندہ رہنے والی کتابیں ہیں۔

دبستان شبلی کے نثر نگاروں میں سے سید سلیمان ندوی، عبدالسلام ندوی اور دارالمصنفین اعظم گڑھ کے دوسرے مصنفین نے شبلی کی روایت کو آگے بڑھایا۔

سید سلیمان ندوی نے "سیرت النبی" کی چار جلدیں لکھیں۔ انہوں نے سیرت عائشہ اور عمر خیام لکھ کر شبلی کے کام کو ہی آگے بڑھایا۔ عبد السلام ندوی نے اقبال کامل اور شعر الہند لکھیں۔ عبدالحی نے گل رعنا لکھی۔

دارالمصنفین اعظم گڑھ کے مقابلے میں دارالعلوم دیوبند کے علماء نے بھی تصنیفی کام کیا اور کئی اعلیٰ درجے کی کتابیں لکھیں۔

مولانا اشرف علی تھانوی (۱۸۶۳ء - ۱۹۴۳ء) اس سلسلے میں خاصی شہرت رکھتے ہیں۔ مولانا نے سینکڑوں کتابیں لکھیں۔ ان کے وعظ بھی طبع ہوئے۔ ان کی تفسیر بیان القرآن اور بہشتی زیور بہت مقبول ہیں۔ آج کل مولانا کا ادب میں محمد حسن عسکری، اور ان کے متبعین متعارف کما رہے ہیں۔ اور ان کے تنقیدی نظریات بھی پیش کر رہے ہیں۔ مولانا نے عوام کے لئے سادہ زبان میں بھی لکھا۔ اور علماء کے لئے مشکل زبان میں بھی۔ ان کا مقصد دین کی اشاعت، رسوم اور بدعات کا خاتمہ اور اسلام کی اشاعت تھا۔

مولانا حفظ الرحمن سیوہاروی نے "اسلام کا اقتصادى نظام" اور "قصص القرآن" لکھیں۔ مولانا تھانوی کے خلفاء میں سے عبد الماجد دریابادی، مولانا بدر عالم مہاجر مدنی، مفتی محمد شفیع اور مولانا قاری محمد طیب نے بھی اعلیٰ درجے کی تصنیفات پیش کیں۔

مولانا حسین احمد مدنی نے نقش حیات لکھی جو ان کی آپ بیتی ہے۔ ان کے مکتوبات "مکتوبات شیخ الاسلام" کے عنوان سے کئی جلدوں میں شائع ہوئے۔ ان میں تصوف، سیاست، دین اور زندگی کے کئی دوسرے پہلوؤں پر روشنی موجود ہے۔ بہر حال یہ روایتی قسم کے بزرگ تھے اور روایتی فکر کو ردایتی انداز میں پیش کرتے رہے۔

مولانا عبید اللہ سندھی نے شاہ ولی اللہ اور ان کی سیاسی تحریک ”اور شاہ ولی اللہ اور ان کا فلسفہ“ لکھیں۔ انہوں نے شاہ ولی اللہ کی موضوعی تخلیقی انداز میں تشریح کی۔ ان کی اپنی ذہنی آزادی اور فکری وسعت ان کے لفظ لفظ سے ظاہر ہے۔ ان کے شاگرد پروفسر محمد سرور نے ان کی سوانح اور تعلیمات پر ایک کتاب ”مولانا عبید اللہ سندھی“ لکھی۔ یہ کتاب اردو کے دینی ادب میں ایک نئے انداز اور نئی فکر کو متعارف کراتی ہے۔

مولانا ابوالاعلیٰ مودودی نے ”الجماد فی الاسلام“ لکھ کر علمی حلقوں میں تعارف پیدا کیا۔ پھر اس کے بعد ان کی تصنیفات کا ایک سلسلہ شروع ہو گیا۔ وہ بنیاد پرست ہیں، اور ایک بنیاد پرست سے عینی وسعت نظری کی توقع کی جاسکتی ہے وہ ان کے ہاں مل جاتی ہے۔

علامہ عنایت اللہ خاں المشرقی بھی تذکرہ لے کر میدان میں اترے مگر ان کے ہاں سوالات اتنے بلند اور پیچیدہ ہیں کہ قوم کی تنگ نظری نے اس پر زیادہ سوچ بچار کی اجازت نہ دی۔ ان کی کتاب تذکرہ میں سائنس اور اسلام کی ایک جالی ملتی ہے۔ حدیث القرآن تذکرہ ہی کا خلاصہ ہے۔ انسانی مسکن میں انہوں نے سائنس دانوں سے خطاب کیا ہے۔

خواجہ احمد الدین امرتسری نے تفسیر ”بیان عناس“ لکھی مگر رائے عامہ سے ہٹی ہوئی اس کتاب کو زیادہ مقبولیت حاصل نہ ہو سکی۔ یہی حشر حکیم احمد شجاع کی تفسیر الوبی کا ہوا۔

جامعہ ملیہ اسلامیہ میں مولانا عبید اللہ سندھی کے شاگرد خواجہ عبدالحی فاروقی اور مولانا محمد اسلم جیراچوری کے علاوہ پروفسر محمد مجیب، ڈاکٹر عابد حسین وغیرہ نے علم کی تمت روشن کئے رکھی اور مختلف موضوعات پر بلند پایہ کتابیں پیش کیں۔

ناول نگاری

۱۸۵۷ء سے پہلے اردو میں داستانیں عام تھیں۔ داستانیں کیا تھیں واقعات کا انبار، قصہ در قصہ، کڑی در کڑی، ایک لمبی زنجیر جیسی جو کبھی ختم ہی نہ ہوتی تھیں اگر کہیں ایک نے ختم کی تو دوسرے نے اس کو آگے بڑھا دیا۔ ذرا مختصر داستانیں بھی تھیں۔ جیسے بارغ و بہار یا فسانہ عجائب۔ مگر ناول کا رواج تو یورپی اثرات کے تحت ہوا۔ یہ قصہ کہنے کا ایک نیا ڈھنگ تھا بلکہ اس کے تو زمین و آسمان ہی مختلف تھے۔ یوں سمجھ لیں جیسے قصہ گو کو جنہیں کے آسمان سے حقیقت کی زمین پر اترنا پڑ گیا۔ ایک بار قصہ گو زمین پر اتر آیا تو پھر کبھی نیلی کی فضاؤں میں واپس نہ جاسکا۔

ناول کا ابتدائی سر لاطینی میں دریافت کیا گیا ہے۔ وہاں سے یہ فرانس پہنچا پھر انگریزی زبان میں آیا اور وہاں سے اردو ادب میں داخل ہو گیا۔ نقادوں نے ناول کے لئے کچھ لازمی شرائط مقرر کر رکھی ہیں مگر تخلیق کار کی عظمت دیکھئے کہ جب بھی کوئی بڑی شے تخلیق ہوتی ہے نقاد کو اس کے لئے پرانے سانچے توڑ کر نئے پیمانے ڈھالنے پڑتے ہیں اور نئے اصول اخذ کرنے پڑتے ہیں۔ بہر حال ناول کے لئے مروجہ اصولوں کی مختصر تفصیل درج ذیل ہے۔

۱۔ قصہ بین :

قصہ ناول کا اہم عنصر ہوتا ہے۔ بقول امی ایف فرسٹر :
 ”قصہ ناول کی ریڑھ کی ہڈی ہے، کیونکہ کوئی بھی ناول قصے کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا۔ ان قصوں کی کئی قسمیں بیان کی گئی ہیں۔ کسی نے اس کی سات قسمیں بیان کی ہیں اور کسی نے اعلیٰ درجے کی تین شکلوں دائرہ، مثلث اور خط مستقیم سے انہیں تشبیہ دی ہے یعنی بعض قصے سیدھی لکیر میں سفر کرتے ہیں بعض دائرے کی طرح ختم ہی نہیں ہوتے اور بعض میں مثلث کی طرح تین کردار یعنی ہیرو، ہیروئن اور ولن کو ملا کر قصہ کہا جاتا ہے یہ

یہ ایک لمبی بحث ہے۔ اتنی بات بہر حال ملے ہے کہ ناول کا قصہ عام زندگی کا قصہ ہونا چاہیے۔

۲۔ پلاٹ :

قصہ اور پلاٹ میں سبب اور مبدب کا واسطہ ہوتا ہے قصے کی تنظیم کو پلاٹ کہتے ہیں۔ یہ ایک قسم کا فن تعمیر ہے۔ پلاٹ کے بارے میں محمد حسن فاروقی لکھتے ہیں: ”پلاٹ میں قصہ نہایت سلیقہ کے ساتھ ڈھلا ہوا ہونا چاہیے۔ ضروریات سے زیادہ واقعات یا حرکات جو نفس قصہ سے کم تعلق رکھتے ہیں۔ یک لخت چھانٹ دینا چاہیے پلاٹ بنانا ویسا ہی ہے جیسے کوئی بت تراش کچھ خاص فنی قاعدوں کے موافق کسی پتھر کی سل کو تراش کہ ایک خوش نمابت بنائے گرجوئی یہ ہے کہ اس میں بناوٹ کا اثر ظاہر نہ ہو“

(ناول کیا ہے، صفحہ: ۲۱، ۲۲)

ناول کا پلاٹ بھی انسان کی عمر کی طرح فطری انداز میں آگے بڑھنا چاہیے پلاٹ کی بھی دو قسمیں بیان کی جاتی ہیں۔ سادہ اور مرکب۔

۳۔ کردار نگاری :

ناول میں جن افراد کا قصہ بیان کیا جاتا ہے، انہیں کردار کہا جاتا ہے۔ انسان کی انسان سے دلچسپی ایک کھلی ہوئی بات ہے۔ ناول کی کامیابی کا انحصار اسی انسانی مطالعہ پر ہے۔ ناول کے کردار عام انسانی زندگی کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ایک مکمل کردار کی تعریف محمد حسن فاروقی نے یوں کی ہے :

”مکمل کردار انہی کو کہا جاسکتا ہے جو متعدد انسانی خصوصیات رکھتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ کئی انفرادی خصوصیات بھی“

(ناول کیا ہے، صفحہ: ۲۹)

کردار نگاری کے سلسلے میں سادہ اور مکمل کردار کی بحث بہت عام ہے۔ یہ بحث ادب برائے ادب اور ادب برائے اخلاق کی پیداوار ہے۔ جب کوئی ناول نگار اخلاق آموزی کرنا چاہے، وہ سادہ کردار تخلیق کرتا ہے اور جب کوئی ناول نگار فن کاری دکھانا چاہے تو وہ مکمل کردار تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

۴۔ مکالمہ :

مکالمہ بھی ناول کا ایک ضروری حصہ ہے۔ یہ قصہ کے ارتقا میں بہت معاون ثابت ہوتا ہے۔ مکالمہ کرداری میں بہت کام آتا ہے۔ مکالمے سے کرداروں کی شخصیت کے بہت سے گوشے بے نقاب ہوتے ہیں۔ مکالمہ کردار کی عمر جنس تعلیم منصب اور مزاج کے مطابق ہونا چاہیے اور اس کی زبان عام بول چال کی زبان ہونی چاہیے۔

۵۔ زمان و مکان :

ناول زمان و مکان کے کسی خاص حصے میں ترتیب پاتا ہے۔ ناول نگار اس ماحول یا زمان و مکان کو اپنے ناول میں منکس کرنے کی سعی کرتا ہے ناول نگار اس ماحول کو اپنی طرح سمجھ چکا ہو اس ماحول کو ہی کامیابی کے ساتھ ناول میں پیش کر سکتا ہے۔

۶۔ جذبات نگاری :

زندگی غم غوشی حیرت اور غصے کے جذباتوں سے بھری پڑی ہے۔ زندگی کی عکاسی کی ایک شرط یہ بھی ہے کہ ناول نگار انسانی جذبات کی عکاسی میں کامل فن ہو۔ یہ جذباتی اثرات گہرے اور مستقل ہوں۔ کسی جذبے کے بارے میں مصوٰعی ہونے کا احساس نہ ہونا چاہیے۔

۷۔ منظر نگاری :

ناول میں کتنے ہی مناظر کا ذکر ہوتا ہے۔ ماحول کی عکاسی، کرداروں کے مزاج اور ان کی ذہنی کیفیتوں کے اظہار کے لئے منظر کشی بہت ضروری ہے۔ یہ منظر نگاری فطری ہونی چاہیے۔

۸۔ زبان :

ناول کی زبان بھی مصوٰعی نہیں ہونی چاہیے جب قصہ زمین ہے تو اس کی زبان بھی زمین پر چلنے پھرنے والے لوگوں کی عام بول چال کی زبان کے قریب ہونی چاہیے۔

۹۔ بیان :

ناول میں قصہ بیان کرنے کے تین طریقے استعمال کئے گئے ہیں۔ ایک طریقہ خطوط

کا ہے، مگر آج کل یہ طریقہ تقریباً سترک ہے۔ ویسے بھی یہ طریقہ خاما مصنوعی سا لگتا ہے دوسرا طریقہ واحد متکلم کی زبان میں قصہ بیان کرنے کا طریقہ۔ اس میں ایک خرابانی یہ ہے کہ اس طرح صرف ایک ہی پہلو سامنے آتا ہے۔ تیسرا طریقہ یہ ہے کہ مصنف ایک ہمہ دان راوی کی طرح واقعات بیان کر دے اور یہی طریقہ سب سے بہتر ہے۔

۱. فلسفہ حیات :

ہر ناول کا ایک فلسفہ حیات ہوتا جو ناول میں منعکس ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ کھٹیا قسم کے بازاری ناولوں میں بھی ایک فلسفہ حیات موجود ہوتا ہے۔ ناول نگار کے زندگی کے بارے میں ذاتی پسند اور ناپسند کے معیار ہوتے ہیں۔ وہ بعض اقدار کا حامل ہوتا ہے۔ اس طرح شعوری یا لاشعوری طور پر اس کا فلسفہ حیات ناول میں منعکس ہو جاتا ہے۔ ناول کی کامیابی کا انحصار اس میں موجود فلسفہ حیات کی بلندی یاستی پر بھی ہوتا ہے۔

یہ تو حقیقتیں ناول کی اہم خصوصیات۔ ناول کی دو قسمیں ہیں۔ ان قسموں کا اثر خصوصیات پر بھی پڑتا ہے۔ یہ دونوں قسمیں ہیں کہ داری ناول اور واقعاتی ناول۔ پہلی قسم میں کہ داراہم ہوتے ہیں اور واقعات ان کے گرد گھومتے ہیں۔ جو کہ دوسری قسم میں واقعات اصل ہوتے ہیں اور کرداروں کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔ اب ایک بحث ناول اور افسانے کے باہمی تعلق کی ہے۔ ان دونوں میں بنیادی فرق دونوں کے کینوسس کا ہے۔ ناول کا کینوس وسیع ہوتا ہے اور افسانے کا محدود۔ دونوں کی ضخامت میں بھی یہی فرق موجود رہتا ہے۔ ناول میں قصہ پھیل کر ایک وسیع ماحول پر چھا جاتا ہے اور افسانے میں قصہ سمٹ کر ایک نقطے پر آ جاتا ہے مگر ایک بحث اور سراٹھاتی ہے وہ ہے ناولٹ کی بحث اس سلسلے میں یہ کہنا ہی کافی ہے کہ ایک تو ناولٹ کی دنیا افسانے سے وسیع اور ناول سے محدود ہوتی ہے اور دوسری بات یہ کہ اس میں افسانے کی طرح ایک نقطے کی طرف سفر نہیں ہوتا، ایک دائرے میں پھیلنے کا انداز ہوتا ہے۔

اب ہم دیکھتے ہیں کہ ناول اردو میں کیسے آیا اور کیسے آگے بڑھا

① **نذر احمد** ۶۱۸۳۱ - ۱۹۱۲ء کو اردو کا پہلا ناول نگار تسلیم کیا جاتا ہے

مگر ان کے جن سات قصوں کی وجہ سے انہیں ناول نگار مانا جاتا ہے وہ دراصل اخلاقی تمثیلیں ہیں۔ قصوں کے نام یہ ہیں :

مراۃ العروس، بناۃ النعش، توبۃ النصوح، ابن الوقت، رویلے صادقہ
محضات دقسانہ مبتلا، ایامی۔

② **مراۃ العروس :**

یہ ایک گھریلو تمثیل ہے۔ یہ اصغری اور اکبری دو بہنوں کا قصہ ہے جن کی شادی محمد کامل اور محمد عامل دو لکھائیوں سے ہوئی۔ اصغری تیز دار بہو ہے اور اکبری مزاج دار۔ اصغری اپنی تیز داری کے سبب اپنے سسرال کے سارے مسائل حل کرتی ہے۔ بددیانت لازمہ سے نجات حاصل کرتی ہے اور دیانت دار عورت گھریلو نوکر رکھتی ہے۔ اپنی نند محمودہ کی ایک اچھے گھر میں شادی کرتی ہے۔ مسجدیں بنواتی ہے۔ بازار لگواتی ہے۔ جی کہ ایک مکتب کھول کر قومی اصلاح کا بیڑا اٹھاتی ہے۔ اکبری اپنی چھوٹی بہن کے برعکس مزاج دار ہے۔ وہ اپنی مزاج داری کے سبب

گھر کو تباہ کر دیتی ہے۔
③ **بناۃ النعش :**

مراۃ العروس میں اصغری کے قصے کے آخر میں نذیر احمد وعدہ کرتے ہیں کہ وہ اصغری کے مکتب کے نظام تعلیم کا حال لکھیں گے۔ اس قصے میں وہ اپنا ہی وعدہ نبھاتے ہیں۔ اس قصے میں اصغری کی نند محمودہ زیادہ پیش پیش ہے۔ یہ ایک تعلیمی تمثیلی ہے اس میں جو طرز تعلیم دکھایا گیا ہے۔ اسے PLAYWAY کہتے ہیں۔

④ **توبۃ النصوح :**

اس قصے کا موضوع تربیت اولاد ہے۔ اس میں ایک خاندان کی مذہبی اصلاح کی تصویر دکھائی ہے۔ گھر کا سربراہ بیٹے میں ملتا ہے کہ ایک خواب دیکھتا ہے، خواب میں جزا و سزا کا سامان نقشہ دیکھتا ہے۔ جاگتے ہی گھر بھر کی اصلاح کا کام شروع کر دیتا ہے۔ نصوح کو اپنے بڑے بیٹے کلیم کی اصلاح میں وقت پیش آتی ہے کلیم اس وقت کے کچھ کا عمدہ منظر ہے۔ کلیم گھر سے نکل گھڑا ہوتا ہے پہلے اپنے دوست

مرزا ظاہر بیگ کے ہاں جانا ہے پھر کئی دوسری جگہوں سے مایوس ہو کر بالآخر گھر لوٹ آئے ہیں اور باپ کی نصیحت مان لیتا ہے۔

مرزا ظاہر دار بیگ زوال آبادہ دہلی کا نمائندہ کردار ہے۔ اس میں ایک زوال یافتہ تہذیب کی ساری علامتیں ہیں۔ ظاہر دار بیگ اردو کا ایک ناقابل فراموش کردار ہے۔

۷۶) ابن الوقت :-

یہ ایک سیاسی تمثیل ہے۔ ابن الوقت کے کردار کو سامنے رکھا جائے تو یہ سر سید احمد خاں کا کردار ہے یا ان کے نظریات کا عملی نمونہ۔

سر سید احمد خاں انگریزی ملازمت، انگریزوں کا قرب، انگریزی تعلیم اور انگریزی تہذیب کو اپنانے کے حامی تھے۔ جب کہ نذیر احمد انگریز کا ملازمت اور تعلیم حاصل کرنے کے باوجود قدیم تہذیب پر قائم رہنے کا نظریہ رکھتے تھے یہی وجہ ہے کہ نذیر احمد ابن الوقت کو مصائب میں مبتلا دکھاتے ہیں۔ پھر حجۃ الاسلام درجو کہ نذیر احمد کا اپنا کردار ہے، کی مدد سے بچاتے دلاتے ہیں۔

ابن الوقت کے بارے میں ایسے ناکی سمجھتے ہیں :

”ابن الوقت ایک تمثیلی کردار کی بجائے ایک علامتی شخصیت ہے جو معذی اغیار سے ایک سے زیادہ جہتوں کی مالک ہے۔ ابن الوقت ایک روایتی ابن الوقت نہیں بلکہ تداخل اور تغیر کے دور کا علامہ ہے۔ اس کی شخصیت تحلیلی عناصر کی بجائے سنگین حقائق سے مرتب ہوتی ہے اس کے تجربات مصنف کے معتقدات کا تضاد ہیں۔ وہ اپنی تعمیر کے لئے تجربہ کے اس منطقے میں جا نکلتا ہے۔ جہاں جانے میں نذیر احمد خود بھی مقابل ہو رہے ہیں یہ تجربہ مذہب کے اعتقادی منطقے سے نکل کر اسے عقلی اور سیکولر بنیادوں پر قبول کرنے کا ہے۔“

نذیر احمد کی ناول نگاری، صفحہ : ۹، ۱۰

۷۷) روپائے صادقہ :-

اس میں تمثیل کا پردہ بہت ہلکا ہے۔ نذیر احمد اپنے دماغوں کو لے کر کھل کر سامنے

آگئے ہیں۔ اس میں دغ و غلطی و عطل نہیں۔ اس قصے کے ذریعے نذیر احمد نے مسلمانوں کو تعلیمی مسلمان کی بجائے اجتہادی مسلمان بننے کی تلقین کی۔

۹) محضات :

اس میں مبتلا کا قصہ ہے جو حق پرست ہے۔ مگر اس کی بیوی اس بات سے بے خبر ہے وہ ایک دوسری شادی کر لیتا ہے اور نئی بیوی ہریالی کو ملازمہ ظاہر کر کے گھر لے آتا ہے مگر حکم سی پر بھید کھل جاتا ہے تو گھر میں ہنگامہ برپا ہو جاتا ہے۔ مبتلا کی پہلی بیوی غیرت بیگم بالآخر ہریالی کو زہر دے دیتی ہے اور مبتلا اس معاملے کو قانون کی زد سے بچانے کے لئے دیوالیہ ہو جاتا ہے۔

۱۰) ایامی :

اس میں مولوی نذیر احمد نے بیوہ کے نکاح ثانی پر زور دیا ہے اس میں بیوہ کے مسائل حیات کو سامنے لا کر بیوہ کے نکاح ثانی کی تلقین کی گئی ہے۔

نذیر احمد کے ناولوں کا اخلاقی تیشیل کھا جاتا ہے۔ ان میں ہر کردار ایک مخصوص کردار کی نمائندگی کرتا ہے یہ کردار عموماً اسم یا اسمی ہوتے ہیں یعنی ان کے نام ہی ان کے کردار کے موافق ہوتے ہیں۔ مثلاً نصوص صرف چند نصوص کا مجموعہ ہے حکیم باتوں کے فن میں کسی کو در نہیں آنے دیتا۔ ان الوقت وقت کا غلام ہے۔ ظاہر دار بیگ ظاہر دار کا پتلا ہے۔ حجتہ الاسلام اسلام کے لئے دلائل و براہین کا مجموعہ بنا پھرتا ہے۔

نذیر احمد کے کردار عموماً فرشتے ہوتے ہیں یا شیطان مکمل کردار ان کے ہاں نہیں ملتے۔ ان کے سب کردار مجرّد ہوتے ہیں اور کسی ایک اخلاقی صفت کے مجسمے، نذیر احمد کے پسندیدہ کردار عموماً بے جان ہوتے ہیں۔ وہ خود زندہ نہیں رہتے۔ نذیر احمد کا بیان انہیں زندہ رکھتا ہے۔ لہذا ان کے نال پسندیدہ کرداروں میں سے بعض کے ہاں زندگی پائی جاتی ہے۔ مثلاً حکیم نذیر احمد کی مرضی کے برعکس قاری کی کی ہمدردی حاصل کر لیتا ہے۔ ایسے ہی ان الوقت میں زندگی کے آثار پائے جاتے ہیں مگر ان کے پسندیدہ کردار عموماً بے جان ہوتے ہیں۔ ان میں سے ان کے ناول ان الوقت کا کردار حجتہ الاسلام سب سے ٹھس اور بے جان کردار ہے۔ نذیر احمد کو زبان پر پورا عبور حاصل ہے۔ دلی کی شکالی اور پامحاورہ زبان

ہے اس نذیر احمد کی علمیت ان کا قلم ہر جگہ رواں رہا ہے۔

نذیر احمد کو مکالموں کے بیان پر خصوصی قدرت حاصل ہے۔ خصوصاً عورتوں کے مکالمے، انہی کے مخصوص محاورے اور روزمرہ میں لکھنا نذیر احمد کا کمال ہے مگر کہیں کہیں لمبے لمبے مکالمے ناول کی روانی کو روک دیتے ہیں۔ یہ دراصل مکالمے نہیں نذیر احمد کے وعظ ہیں اس لئے بعض لوگوں نے طنزاً کہا ہے کہ نذیر احمد کے ناول اتنے اچھے نہیں ہیں جتنے اچھے ان کے وعظ ہیں۔

نذیر احمد کے ہاں داستانوں کے اثرات ختم نہیں ہوئے جس طرح داستان میں رکاوٹ پیدا ہو جائے تو ایک سبز پوش بزرگ تشریف لاکر رکاوٹیں دور کر دیتا ہے، ایسے ہی نذیر احمد کے ہاں اب الوقت میں حجتہ الاسلام تشریف لاتے ہیں۔ یہ داستانوں کے سبز پوش بزرگوں کی یاد دلاتے ہیں۔

نذیر احمد کے ہاں دہلی کے مسلمان شرفیاء کی گھریلو زندگی کا نقشہ خوبی سے ملتا ہے۔ نذیر احمد ایک اچھے فنکار تھے۔ مگر ان کے مقصد نے ان کے فن کو نقصان پہنچایا۔ نذیر احمد کا یہ کارنامہ بہر حال ناقابل فراموش ہے کہ وہ داستانوں کو اردو ادب سے مارہ پھیر باہر چھوڑ آئے۔

نذیر احمد کے قصوں کو ناول مانا جائے تو اخلاقی تمثیل، بہر حال داستان سے انحراف کی کامیاب کوشش انہی نے کی اور کامیابی سے کی۔ مگر داستانی اثرات سے نہ وہ پہلو بچا سکے۔ اور نہ بعد کے بعض ناول نویس۔ کرداروں کا ایک رخ اپنایا۔ عرصہ تک برقرار رہا جو لیے اردو میں مکمل کردار کی تخلیق کو فی آسان کام بھی نہیں دیکھی ناول نویسوں کے سامنے اوڈیسیس کا کردار موجود تھا جو ایت مکمل اور پھر پور کردار تھا۔ مگر اردو دوا لوق کے پاس لے دئے کے داستان امیر حمزہ کا ہیرو امیر حمزہ صاحب قراں تھا۔ حیرت انگیز ایک لمبی بحث ہے۔ فی الحال اتنا عرض ہے کہ نذیر احمد نے مرزا ظاہر دار بگ کا لازمال کردار تخلیق کیا جو زوال پذیر دہلی کا نمائندہ ہے تو زوال یافتہ لکھنؤ کا نمائندہ کردار بندت رتن ناتھ سرشار نے خوجی علیق کیا۔ اب مرزا ظاہر دار بگ اور خوجی میں جو فرق ہے، وہ دہلی اور لکھنؤ کا فرق ہے۔ نذیر احمد کے قصوں کے ماحول اور سرشار کے قصوں کے آزاد

کا ماحول تو یہ نذیر احمد اور سرشار کے طرز معاشرت کا فرق ہے۔ نذیر احمد مولوی تھے، وضع دار شخص تھے، کھاتے پیتے آدمی تھے۔ ان کا مشاہدہ درمیانے درجے کے مسلمان گھروں تک محدود تھا۔ وہ انہوں نے بہت خوبی سے پیش کر دیا۔ سرشار دنیا دیکھے ہوئے تھے۔ نشے کے پیگ میں کہیں جا پہنچتے تھے اس لئے انہوں نے لکھنؤ کے ہر طبقے کے ماحول کو پیش کر دیا۔

۲) تن ناخدا سرشار ۱۸۴۸ء - ۱۹۰۰ء لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ عربی، فارسی کی تعلیم حاصل کرنے کے بعد کالج میں داخل ہو کر انگریزی سکیمی ٹرڈگری حاصل نہ کر سکے۔ بعد میں ملازمت کی ابتدا مدرسہ سے کی انہوں نے کئی قصے لکھے، ان کے نام یہ ہیں: فسانہ آزاد، سیر کوہسار، جام سرشار، خدائی فوجدار (ترجمہ) وغیرہ۔ سرشار کو ادب کے میدان میں شہرت عام اور بھائے دوام فسانہ آزاد کے ذریعے حاصل ہوئی۔ سرشار کو فسانہ عجائب کے مصنف و جوب علی بیگ سرور کی شاگردی اور اپنی زمان مافی کا دعویٰ تھا۔ سرشار نے سرور کی پیروی بھی کی، مگر اندھے مقلد کی طرح نہیں، مجتہدین کی۔ اس لئے فسانہ آزاد میں انہوں نے اپنا انفرادی رنگ پیدا کر لیا۔ قصہ کے لحاظ سے بھی اور زبان کے لحاظ سے بھی۔

سرشار سر و اثر GERVAATES کے ناول ڈان کوئزوت DONQUIXOTE سے کافی متاثر تھے۔ وہ اس کا ترجمہ بھی خدائی فوجدار کے نام سے کر چکے تھے۔ ڈان کوئزوت نے پرانی داستانوں کا نڈی اڑانے کی غرض سے یہ قصہ لکھا تھا جس میں ایک ہیرو کو کئی مشکلات سے دوچار ہو جاتا ہے۔ معمولی بالوں کو عجائبات خیال کرتا ہے اور ان سے لڑتا ہے۔ یہ صاحب ایک پرلے فن کا میفکھ اڑانے اڑانے ایک نئے فن کے بانی قرار پائے۔ سرشار کا مقصد قصہ گوئی تھا۔ مقصد کا یہی فرق دونوں کی تصنیفات میں فرق کا باعث قرار پایا۔ سرشار سر و اثر اور سرور دونوں سے متاثر ہیں کبھی ایک طرف لڑھک جاتے ہیں کبھی دوسری طرف۔ یہی بات ان کے فسانہ آزاد میں بھی نظر آتی ہے۔ اس کی بعض خوبیاں ناول کی ہیں۔ اور بعض اسے ایک طویل قصہ ثابت کرتی ہیں۔ مثلاً گردانہ نگاری مکالمے، معاشرت کی عکاسی اسے ناول ثابت کرتی ہیں مگر بلاٹ کی عدم موجودگی اسے ایک طویل قصہ ثابت کر رہی ہے۔ محمد احسن فاروقی

پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

”بادی النظر میں فسانہ آزاد کو ناول تصور کرنا مشکل نہیں ہے۔ آخر وہ حقیقی دنیا کا نقشہ پیش کرتا ہے۔ ایک سوسائٹی ایک تہر ایک ماحول کے بہت پہلو ہمارے سامنے لاتا ہے۔ اس میں واقعیت ہے مزاج ہے اور زندگی پر ایک خاص نظر ہے۔ اس کا فارم بھی اگر ہے تو اسی صم کے ناول کا ہے جسے پکارا سا کہتے ہیں اور سب سے زیادہ بات تو یہ ہے کہ زندگی کو جس حسن و خوبی کے ساتھ یہاں زندہ کیا گیا ہے ویسا اردو کی کسی تصنیف میں بھی نہیں کیا گیا۔ سرشار ناول نگار کی جنٹلمن، رکھتے تھے اور فسانہ آزاد ہی ایک ایسی تصنیف ہے جس میں یہ قوت تمام اردو کے فسانوں اور ناولوں سے زیادہ موجود ہے۔“

(اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، صفحہ: ۸۸)

فسانہ آزاد میں پلاٹ بالکل نہیں ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ سرشار کے ذہن میں ناول کا مکمل پلاٹ نہیں تھا اس کے الگ الگ ٹکڑے مختلف اوقات میں لکھتے رہے اور یہ ٹکڑے ساتھ ساتھ شائع ہوتے رہے۔ سرشار نے جب جی چاہا کسی کردار کو غائب کر دیا اور جب جی چاہا نیا کردار داخل خانہ کر لیا اس نے فسانہ آزاد واقعات کا ایک جنگل ہے۔ اسے اگر ترتیب دیا جائے تو سارا جنگل ہی صاف ہو جائے گا۔ بعض باب سے لے کر بعض واقعات محض ٹکڑے لگتے ہیں، جیسے توحی کے واقعات۔ فسانہ آزاد میں مبالغہ اور واقعیت متوازی چلتے ہیں۔ مثلاً آزاد کا ہر شریف گھر میں داخل ہو جانا اور کسی مہر جیسے پر بے دھڑک عاشق ہو جانا مبالغہ ہے مگر اس کے ساتھ ساتھ لکھنؤ کا چہلم، محرم، جلوس، برائیں، مجمع عام، نوابوں کی عقلیں واقعیت کا رنگ لے ہوئے ہیں۔ سرشار کا مطالعہ ایک میلانی کا مطالعہ ہے۔ انہوں نے زندگی کے بخیر و بد پہلو نظر انداز کر دیے ہیں۔

فسانہ آزاد کے واقعات میں تنوع ہے۔ اس میں کردار اور واقعات ایک جیسے کی صورت میں اکٹھے ہو گئے ہیں۔ ہر قسم کے واقعات میں تنوع ہے ہر رنگ کے لوگ۔ سرشار جب بھی کوئی کردار سامنے لاتے ہیں اسے زندہ کر دیتے ہیں۔

← سرشار کے ہاں زندگی کا غیر مذہبی (SECULAR) تصور ملتا ہے وہ رسوم اور ان کی پہل پہل سے چھٹی رکھتے ہیں۔ مذہب اور اس کے فلسفے سے کوسوں دور ہیں۔

سرشار کا فلسفہ ہے زندگی کو ہنسی خوشی گزار دینا اور یہ فلسفہ ان کے ناول میں زیر سطح ہر جگہ نظر آ جاتا ہے انہوں نے اپنے نظریہ حیات کی تبلیغ نہیں کی بلکہ اسے ناول کی روح بنا دیا ہے۔

← سرشار کو کردار نگاہی میں کمال حاصل ہے۔ نی بھٹاری جس کا نام اللہ رکھی ہے) اپنی پوری نفسیاتی کیفیت کے ساتھ نمود ہے۔ ناول کے بے شمار دیگر کرداروں کی نفسیات کے روشن عکس سامنے آ گئے ہیں۔ ہاں ایک بات ضروری ہے کہ ان کے کردار اس ایک جگہ کھڑے ہیں ان کی نفسیات میں کوئی ارتقا نظر نہیں آتا۔ ان کے بعض کردار اپنی انفرادیت نہیں رکھتے مثلاً ناول کا مرکزی کردار آزاد اور حسن آرا۔ ان کرداروں کے بارے میں محمد احسن فاروقی لکھتے ہیں :

”آزاد اور حسن آرا دونوں ایک طرح پر قصیدے کے ممدوح یا غزل کے معشوق ہیں۔ ان سے ہر خوبی وابستہ کر دی جاتی ہے اور اس بات کا خیال نہیں رکھا جاتا کہ وہ انفرادی تاثر قائم کرتے ہیں یا نہیں“

درد ناول کی تنقیدی تاریخ، صفحہ ۱۰۹، ۱۱۰

جس طرح ماں باپ کی زیادہ توجہ کسی بچے کی انفرادیت مٹا دیتی ہے یا اسے یگاڑ دیتی ہے۔ بعینہ یہی حال فائدہ آزاد کے کرداروں کا ہوا۔ آزاد، سرشار کی زیادہ توجہ کے باعث اپنی انفرادیت گم کر بیٹھا اور داستانوں اور فلموں کا ہیرو بن گیا۔ خوبی ہارے ناول پر مسلط نقطہ آنا ہے۔ یہ ایک جواب کا رشتہ

مصاحب ہے۔ اسے آزاد سے تعلق خاطر پیدا ہو جاتا ہے اور ان کے ساتھ نکل کھڑا ہوتا ہے۔ افیون کھاتا ہے۔ ایک آنکھ سے بھینکا ہے۔ قد چھوٹا ہے مگر اپنے آپ کو خواجہ بدیع الزمان کہتا ہے اور بدیع الجبال خیال کرتا ہے۔ بالکل گڑھے ہوئے لکھنو کا انسانی روپ ہے۔ ہر جگہ مار کھاتا ہے۔ اپنی فروغی کو یاد کرتا ہے اور دھمکی دے کر اُسے بڑھ جاتا ہے۔ اپنے عشق کے چھوٹے قصے سن کر اپنی

مجروح انا کو تسلی دیتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ہر حسینہ ایک ہی نظر میں اس پر
 یہ بکھ جاتی ہے یقیناً یہ صاحب ہر جگہ مرکز نگاہ ہیں لیکن ایسی کمزوریوں کے سبب
 اپنے کھٹکتے قدم اور بگڑی عادتوں کی بدولت۔ خوبی اپنے آپ کو عالم و فاضل بھی
 خیال کرتے ہیں۔ اور دوسروں کو حقیر ترین مخلوق سمجھتے ہیں۔ ہر ایک کو ”گیدی“،
 کہتے ہیں۔ اس کے دار کا آفتابی پہلو اس کی خود فراموشی، خود ستائی اور خود قریبی ہے
 اس حال سے یہ کہ دار زندہ جاوید کر دار ہے۔

سرشار کی زبان پر اکثر ”سرد“ چھائے رہتے ہیں مگر سرشار نے اس میں مزاح
 داخل کر کے انفرادیت پیدا کر لی ہے۔ ان کے مکالمے بہت جربستہ، بے ساختہ، رد و بدل
 اور صورتحال کے عین مطابق ہیں۔ مکالموں کا حسن دراصل اس بات کی علامت ہے
 کہ سرشار نے زندگی سے گہری محبت ہے۔
 سرشار کے نادلوں کی مجموعی قدر و قیمت متعین کرتے ہوئے محمد اسحاق فاروقی
 لکھتے ہیں:

اردو ناول کی ارتقا میں ان کی ناولیں نقوش اولیں سے بہت آگے ہیں اور
 نذیر احمد کے تمثیلی افسانوں سے زیادہ ناولیں کہلانے کی مستحق ہیں۔ سرشار
 کو اخلاقی صفات سے تعلق نہیں بلکہ افراد سے ہے۔ وہ تمثیل کے دائرے سے
 ناول کے دائرے میں ہر در آجاتے ہیں۔ نذیر احمد افسانوں سے واقف تھے
 مگر ان کا یہ فن تھا کہ کسی ایک اخلاقی صفت کو لے کر اسے انسانی جامہ ایسا
 پہنا دیا جائے جو اس صفت کے موافق ہو۔ سرشار کا فن انسان کو لیتا ہے
 اور اس میں کسی خاص صفت کو خواہ اخلاقی ہو یا محسن نفسیاتی نمایاں کر دیتا
 ہے۔ یہی ناول کا فن ہے اور اردو میں اس کے موجد سرشار ہیں۔ اگر وہ اس
 بنیادی معاملے کے علاوہ اس فن کے دوسرے لوازمات سے بھی عہدہ برآ
 ہوتے تو ان کو پورا ناول نگار کہا جاتا اور اردو میں ناول کے موجد کہلانے
 کا پورا حق ان ہی کو ہوتا۔ اب صرف یہ کہا جاسکتا ہے کہ انہوں نے اردو
 میں اس فن کا بیج لگایا۔

(اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، صفحہ: ۱۲۵)

محمد احن فاروقی کی یہ باتیں سرشار کے بارے میں حرف آخر کا درجہ رکھتی ہیں۔
 لکھنؤ کے ایک اور صاحب کا نام بھی سرشار کے نام کے ساتھ می لیا جاتا
 ہے یہ عبدالحلیم شرر ہیں۔ شرر کئی لحاظ سے سرشار سے بالکل متضاد نظر آتے
 ہیں۔ مثلاً۔

سرشار پلاٹ سے بالکل بے نیاز ہیں جبکہ شرر نے پلاٹ کی ترتیب
 اور تنظیم پر بڑی محنت صرف کی ہے اور فنی لحاظ سے ناول لکھنے کی کوشش کی
 ہے۔ سرشار کا مطالعہ حیات وسیع ہے۔ جبکہ شرر کا مطالعہ حیات محدود ہے
 سرشار کا زندگی کے بارے میں نقطہ نظر سیکولر (SECULAR) ہے جبکہ شرر کٹر فرقہ
 پرست ہیں۔ سرشار کے بیشتر کرداروں میں انفرادیت ہے جبکہ شرر کے بچے
 بوڑھے مرد و عورت سبھی ایک جیسے دکھائی دیتے ہیں۔ سرشار کو مکالمے پر پورا عبور
 ہے جبکہ شرر کے ہاں کمزور ترین حصہ مکالمے ہیں۔

⑤ عبدالحلیم شرر د۔ ۸۶ء - ۱۹۲۶ء لکھنؤ کے رہنے والے تھے۔ اچھا
 اسلام کا شدید اور بھرپور جذبہ رکھتے تھے۔ ایک مارسکاٹ کی ناول سلمان دیکھ
 لی تو اسلامی تاریخی ناول لکھنے کا فیصلہ کر لیا۔ مگر تاریخی ناولوں کے کچھ اپنے اصول
 ہیں ان کے سلسلے میں پہلی باتیں تو بہر حال طے ہیں پہلی باتیں یہ کہ ایک مخصوص
 زمانے کا ماحول ناول کے صفحات پر زندہ ہو جائے۔ دوسری بات یہ کہ کچھ تاریخی شخصیات
 اپنے اصل ہونگ ڈھنگ میں زندہ ہو جائیں اور تیسری بات یہ کہ کچھ تاریخی واقعات زندہ
 جاوید ہو جائیں۔ مگر شرر نے اکثر ان تینوں باتوں کا خون ہی کر دیا ہے۔ نہ کوئی ماحول
 زندہ ہو۔ نہ کوئی شخص اور نہ واقعہ۔ اب مزید ایک پلاٹ کی نیرت
 اتنا پردازی، زورِ تخیل اور مبالغہ آرائی سے ناول نگار بننے کا نسخہ تو کہیں
 سے بھی نہیں ملتا۔ ہاں وقت اور ماحول موافق ہو تو زندہ ناول نگاری کے
 مانوں میں شامل ہو سکتا ہے۔ مولانا شرر نے تاریخی ناولوں

میں بھی بعض زندہ جاوید شخصیات کو حیات نو دینے کی بجائے قتل کرنے
 کا فریضہ ادا کیا ہے۔ یوں لگتا ہے کہ ٹری ٹری شخصیات مولانا شرر کے دربار
 میں پہنچ کر اپنا آپ گم کر بیٹھتی ہیں۔ مولانا کے ناول فردوس بریں کا ایک کردار

شیخ علی و جودی ایک زندہ کردار ہے اور فردوس بریں میں ہی باطنیہ کی جھوٹی جنت کا نعتیہ اردو ادب میں اپنی مثال آپ رکھتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ یہاں مبالغہ نے اصلیت کا رنگ پیدا کر دیا ہے کیونکہ باطنیہ کی جنت جھوٹی جنت ہی سہی مگر ہے تو جنت جس کے بیان کے لئے مبالغہ سے مفید کیا شے ہو سکتی ہے۔ دنا شیخ علی و جودی کا کردار تو اس میں شر و خود داخل ہو گئے ہیں۔ باقی کرداروں کا بس اللہ ہی حافظ ہے۔ ان کے نادلوں کی خواتین پر کہیں عورت ہونے کا گمان بھی نہیں ہوتا۔ اس لئے جب وہ بھیس بدلتی ہیں تو کوئی یہ جان ہی نہیں سکتا کہ یہ عورتیں ہیں۔

← شر کے ہاں معاشرتی اخلاقیات اور عقلی اخلاقیات کے درمیان کی کوئی شے موجود ہے۔ مثلاً فردوس بریں کے حسین اور زمرہ کچھ سفر کرتے ہیں۔ دونوں جوان ہیں۔ ویران وادی میں دونوں سفر کر رہے ہیں۔ ایک دوسرے کے بہت قریب بیٹھے سفر کرتے ہوئے کیا مجال کہ اسے کی نوبت آجائے حالانکہ دونوں ایک دوسرے سے ہار کھاتے ہیں اور ایک دوسرے سے شادی بھی کرنا چاہتے ہیں۔ خبر دن تو بہت گیارہ رات بڑی تو ستر دی میں مقوڑا سا فاصلہ حاصل کر لیتے ہیں۔ شاید مولانا شر کے خوف سے یا شاید اس لئے کہ وہ عازمین حج ہیں مگر کیا غیر محرم کی رفاقت میں حج کا سفر شرعاً جائز ہے؟ یہ مولانا شر ہی بتا سکتے ہیں۔ مولانا انشاء پرداز بھی ہیں اور خطیب بھی۔ ان کے کردار جب بولتے ہیں تو (انشاء پردازی) کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ ماہی کے ہندو کہ دار بھی بڑی خوبصورت اور ادیبانہ زبان بولتے ہیں۔ مولانا کی انشاء پردازی نے جلالت میں نور کا ٹھہرا ہے۔ ان کے ناول منصور مہنا میں منصور شب کے اندھیرے میں عذرا اور لیلیٰ کی گفتگو سنتا اور عذرا کے ہمرے کا اتار چڑھاؤ دیکھتا ہے۔ اسی ناول میں موبنا صحرا میں

اپنے قیدیوں کو اپنے کمرے میں چیلنے کو کہتی ہے۔ حالانکہ ریگستان میں خیمہ ہوتا ہے مگر نہیں ہوتا۔ شرر اس سے بھی آگے بڑھ کر ریگستان میں سبزہ اگا دیتے ہیں۔ یعنی ہر جگہ واقعیت کی بجائے تخیل ہے۔ یہ ان کی انشا پردازی ہے کہ منظور مونا میں اجیر کا ہندو راجا شستہ اردو میں بات کرنے کے ساتھ ساتھ اپنی بیٹے کے رخساروں کی تعریف بھی کرتا ہے نیز لڑائی کی تفصیلات بھی بے مزہ ہیں۔

شرر کا ایک ناول **فردوس بریں** ان کا کامیاب ناول قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کا ماحول تقریباً وہی ماحول ہے، جسے پیش کرنے پر شرر کو قدرت حاصل ہے۔ اتفاق کے اس حسن نے ان کے ناول میں حسن بھی پیدا کر دیا ہے۔ یعنی یہ ناول کئی لحاظ سے کامیاب ہو گیا ہے۔ مثلاً فردوس بریں کا نقشہ اس انداز میں کھینچا گیا ہے کہ واقعی باطنیوں کی جنت زندہ جاوید ہو گئی ہے۔ شیخ علی دہود دی کا کردار ایک زندہ کردار کے طور پر سامنے آتا ہے اور اپنی تمام منافقت اور دلفریبی کے ساتھ زندہ جاوید ہو گیا ہے۔ شرر مکالمہ نویسی کے معاملے میں اکثر ناکام رہے ہیں مگر اس ناول میں کامیاب ہیں۔ کیونکہ اس کے مکالمے ان لوگوں کی زبان سے ادا ہو رہے ہیں جو اعلیٰ تعلیمی قابلیت رکھتے ہیں۔ ان سے اسی قسم کی زبان بولنے کی توقع رکھنی چاہیے جس قسم کی زبان شرر لکھتے ہیں۔ شرر ایک روحانی تخلیق کرنے پر قادر ہیں اور ہر جگہ ایسی ہی فضا تخلیق کر دیتے ہیں۔ چاہے صورت حال کا تقاضا اس سے یک سر مختلف ہو۔ مگر یہ فضا اس ناول کے لئے بہت موزوں ہے۔ شرر ہر جگہ مبالغہ کرتے ہیں۔ یہ مبالغہ اکثر کھٹکنے لگتا ہے۔ مگر یہ مبالغہ اس ناول کا عیب نہیں، حسن بن گیا ہے۔ ایک **خولی** جو ان کے ہر ناول میں پائی جاتی ہے اس میں بھی ہے اور کچھ بہتر حالت میں یعنی **یلاٹ کا حسن**۔ شرر کو پلاٹ کی مہارت اور واقعات میں حسن ترتیب قائم کرنے کا سلیقہ آتا ہے یعنی فن کے اس پہلو سے

شر شارب سے کہیں آگے ہے۔ ان کے ناول پلاٹ کے لحاظ سے خلصے منظم مربوط اور مسلسل ہیں۔ فردوس بریں میں یہ ربط و تسلسل اپنے پورے حسن کے ساتھ موجود ہے اس ناول میں اتنی خوبیوں کے باوجود ایسی خامیاں بھی ہیں، جو اسے اعلیٰ درجے کا ناول بنانے کی راہ میں مزاحم ہیں۔ مثلاً شیخ علی وجودی کے علاوہ ناول کے باقی کردار یہ فردوس بریں ایک خواب ہے، اس کے کردار بھی خواب کی دنیا کے کردار ہیں جن کی ذاتی نفسیات ہی نہیں ہے۔ ناول میں ایک اوپر چیز بھی ہوتی ہے جسے فلسفہ حیات بھی کہا جاتا ہے۔ شر کے ہاں ایک مقصد تو ہے، فلسفہ حیات نہیں۔ شر کے ہاں بعض خصوصیات ایسی ہیں جو انہیں ناول کی تاریخ میں اہم مقام دلا رہی ہیں۔

۱) شر پہلے ناول نگار ہیں جن کے ہاں ناول کی باسرتیب اور متحدہ فارم ملتی ہے۔ شر نے ناول کے پلاٹ کا نمونہ پیش کرنے کی خاصی کامیاب کوشش کی ناول کی فارم کو اردو میں باقاعدہ طور پر شر نے ہی متعارف کرایا۔

۲) شر کو بیان کے سلسلے میں ایک قسم کے مبالغہ کی عادت ہے۔ چونکہ انہوں نے کئی ناول لکھے، اس لئے ان کے ہاں بعض اچھے بیانات بھی مل جاتے ہیں خصوصاً فردوس بریں میں ان کا بیان دلچسپ اور زوردار ہے۔

شر کے دونوں ناولوں منظور موہنا اور فردوس بریں کا ذکر اوپر ہو چکا ہے۔ ان کے جذغیہ مشہور ناولوں کے نام یہ ہیں۔

۱۔ ملک العزیز ورجینا
۲۔ شوفین ملک

۳۔ حسن اچھینا؛ اسی رسیول پرزگوں کی فتح کے حالات ہیں۔

۴۔ عزیز مصر؛ عہد نبی طولوں کے واقعات۔

۵۔ فلور افلورنڈا؛ سپین کے عیسائی گرجوں کے احوال کا بیان ہے۔

- ۶۔ فتح اندلس: سپین پر عربوں کی فتح کا ذکر ہے۔
- ۷۔ فلپانا: طرابلس پر صحابہ کرام کا جملہ۔
- ۸۔ زوال بغداد: مسلمانوں کی فرقہ درازہ جنگوں کا احوال۔
- ۹۔ بابک خرمی: بنی عباس کے زمانے کی سازشوں کا حال۔
- ۱۰۔ ایام عرب: عرب کے زمانہ جاہلیت کے بیان میں ہے۔

(۶) اردو ناول کا نقطہ معروض لکھنؤ کے مرزا محمد ہادی رسوا (۱۸۵۸ء-۱۹۳۱ء)

ہیں مرزا محمد ہادی رسوا نے یوں تو بچ ناول لکھے۔ شریف زادہ، اختر بیگم، ذات شریف، امراؤ جان ادا، اور افشائے راز دنیا مکمل، مگر انہیں شہرت عام "امراؤ جان ادا" کے سبب سے ہوئی۔ ایک زندگی کا قصہ ہے، اس نے مرزا محمد ہادی المتخلص یہ مرزا نے اپنا آپ چھپانے کے لئے رسوا متخلص رکھا مگر وہ تو اس ناول میں رسوا ہو کر بھی ہادی ہی رہے لیکن یہ متخلص اتنا مشہور ہوا کہ وہ ہادی ہو کر بھی رسوا مشہور ہوئے۔ مرزا ہادی کی دلچسپیاں متنوع تھیں۔ وہ ناول نگار تھے، مذہبی عالم تھے، اردو ٹاپ کے بانی تھے۔ وہ اپنے ناول امراؤ جان ادا میں ایک سائنس دان شاعر اور منطقی کی خصوصیات سمیت موجود ہیں یعنی ناول کی تعمیر میں انجینئر ہو گئے ہیں۔ واقعات کی ترتیب میں منطقی کا ذہن کار فرما ہے اور انداز بیان میں شاعر اور ادیب ساتھ ساتھ چلتے دکھائی دیتے ہیں۔

"امراؤ جان ادا" ناول کے دو حصے ہیں۔ پہلا حصہ ایک مشاعرہ ہے اور اگلا حصہ اصل ناول مشاعرے میں امراؤ جان ادا کا تعارف ہوتا ہے اور دوسرے حصے میں امراؤ جان ادا اپنی سرگزشت سناتی ہے۔ وہ ابتدا ایک شعر سے کرتی ہے۔

✓ کس کو سنائیں حال دل راز، لے ادا
آوارگی میں ہم نے زمانے کی سیر کی

پھر اس کے بعد پورا زمانہ سمنٹا پھیلنا دکھائی دیتا ہے۔ ایک لڑکی امیرن ہے جسے ایک شخص ذاتی دشمنی کا بدلہ چکانے کے لئے گھر سے اٹھالیتا ہے۔ پھر رات کے اندھیرے میں لکھنؤ لے جاتا ہے۔ وہاں اسے ایک گھر میں رکھا جاتا ہے۔ جہاں ایک ایسی لڑکی اور بھی ہے رام دلائی۔ پھر ان دونوں کو مختلف جگہوں پر بیچ دیا جاتا ہے۔ امیرن ایک طوائف خانم کے ہاں بک کر جاتی ہے۔ جہاں وہ امیرن سے امراؤ جان بنتی ہے۔ وہیں خانم کی بیٹی بسم اللہ جان بھی ہے جس کا مزاج امراؤ جان سے مختلف ہے۔ وہاں امراؤ جان کو موسیقی اور لکھنے پڑھنے کی تعلیم دی جاتی ہے۔ وہاں اس کا ایک ہم جماعت ہے گوہر مرزا۔ وہی اس کا پہلا گل چلیں ثابت ہوتا ہے۔ اس بات کی خبر خانم کو ہوتی ہے، تو وہ کانٹھ کا پورا نواب تلاش کر کے امراؤ جان کو پوری رنڈی بنا دیتی ہے۔ پھر ایک ڈاکو فیضو کے ساتھ وہ گھر سے نکل کھڑی ہوتی ہے فیضو اسے میں پکڑا جاتا ہے اور امراؤ جان کا پورا جاتی ہے۔ یہیں اس کی ملاقات رام دلائی سے ہوتی ہے، جو اب بیگم صاحب ہے۔ یہاں خانم کے یہاں کے لوگ جا کر امراؤ جان کو واپس لے آتے ہیں۔ غدر پڑا تو وہ فیض آباد چلی گئی۔ جہاں ایک روز اپنے پیدا نشی محلے میں جانکلی۔ اماں سے ملاقات ہوئی۔ ماں بیٹی گلے لگ کر خوب روئیں۔ دوسرے روز اس کا بھائی اس کے قتل کے لئے آپہنچا۔ مگر اس کا حال سن کر معاف کر دیا۔ وہ پھر لکھنؤ چلی گئی۔ جہاں ایک نواب نے دعویٰ کر دیا کہ وہ ان کی منکوبہ ہے۔ اس دوران میں وہ ایک شخص اکبر علی کے ہاں پناہ لیتی ہے۔ اس نے ایک نوچی بٹھائی مگر وہ رذیل نکلی۔ ایک دن درگاہ میں رام دلائی سے پھر ملاقات ہوئی تو بترہ چلا کہ اس کے خاوند نواب سلطان مہی صاحب ہیں، جو خروار شروع میں امراؤ جان کے ہاں آیا کرتے تھے۔ ایک روز وہ سب رنڈیوں کے ہمراہ بخئی کے تال پر سیر کے لئے گئی۔ جہاں دلاور خاں کو گھاس کھودتے دیکھا، جو اسے اٹھا کر

لایا تھا۔ وہ ڈرگئی پھر پولیس کو اطلاع دی گئی۔ وہ گرفتار ہوا اور پھانسی پا گیا۔

نادول کا پلاٹ بڑا منظم اور مربوط ہے۔ اس نادول کو ہم کرداری نادول کہہ سکتے ہیں۔ اس کے تمام واقعات ایک کردار کے گرد پھیلے ہوئے ہیں اور وہ امراد جہان ادا ہے۔ واقعات میں تناسب ہے ابتدا دلاور خاں کی بد معاشی سے ہوتی ہے انتہا اس کی پھانسی پر ہوتی ہے۔ ابتدا میں امراد جہان خود نوچی بن کر خانم کے ڈیرے میں داخل ہوتی ہے۔ آخر میں وہ خود ایک نوچی بٹھاتی ہے۔ ابتدا اور انتہا میں رام دلائی موجود ہے۔ دونوں جگہ وہ مختلف روپ میں سامنے آتی ہے۔ یہ اس کردار کی ساری سرگزشت ہے یہ پلاٹ مرکب پلاٹ ہے۔ امراد جہان کے ساتھ ساتھ رام دلائی اور بسم اللہ جہان کے حالات بھی ایک تناسب سے موجود ہیں۔

نادول کے تمام واقعات میں ایک ہم آہنگی ہے اور منطقی ربط ہے۔

نادول کے واقعات میں تنوع ہے۔ ہر رنگ اور ہر انداز کے واقعات اس نادول میں اکٹھے ہو کر قوس قزح کے رنگ بکھر گئے ہیں۔

نادول میں وحدت تاثر ہے مختلف واقعات مل کر ایک تاثر ابھارتے ہیں۔

جہاں کہیں تاثر پیدا ہونے لگتا ہے وہیں مرزا خود آ موجود ہوتے ہیں اور امراد جہان سے کوئی سوال پوچھ کر تاثر گرا کر دیتے ہیں۔

نادول کے واقعات میں ایک توازن ہے جیسے موسیقی کے سروں میں ہوتا ہے۔ ایک تنظیم ہے، جیسے کسی اچھے شعر میں ہو سکتی ہے۔

یہ نادول مکھنوں کی پوری معاشرتی اور تہذیبی زندگی پر محیط ہے۔ طوائف کا ڈیرا مکھنوں کی تہذیبی زندگی کا مرکز تھا۔ اس کو مرکز بنا کر نادول میں جو دائرہ کھینچا گیا ہے۔ پورا مکھنوں اس دائرے میں سمٹ گیا ہے۔ غدر کے واقعے کا اس دائرے کا قطر قرار دیا جاسکتا ہے۔ غدر سے پہلے کی معاشی، سیاسی اور سماجی صورتحال

اور غدر کے بعد کی سماجی صورت حال اس ناول میں وضاحت کے ساتھ موجود ہے۔ غدر سے پہلے کی ہر روزگاری، معاشی نا آسودگی اور ناہمواری نوابوں کی عام سماجی زندگی سے بے خبری سب کچھ اس ناول میں بالوضاحت موجود ہے مذہبی رسوایری دھوم سے منائی جاتی ہیں مگر مذہب کی روح گم ہو چکی ہے۔ مذہبی طبقے کے نمائندے ایک مولوی کا کردار بھی موجود ہے جو بسم اللہ جان کا عاشق ہے۔ اس کی ناہمواری دراصل اس دور کے مذہبی طبقے کی ناہمواری کی نمائندگی کرتی ہے۔ ناول کے کردار بہت بھرپور اور مکمل ہیں۔ خانم کا کردار ایک مہذب اور پیشہ درطوائف کی نمائندگی کرتا ہے مگر عام انسان کی نیکی سے یہ یکسر خالی نہیں یہ اپنی فوجیوں کے آرام کا خاص خیال رکھتی ہے۔ یہ اعلیٰ تہذیب اور تربیت کی مثال ہے۔

گوہر مرزا ایک شرارتی اور بد طبیعت لڑکا ہے۔ جو ڈومینوں کی بد اخلاقی کی نمائندگی کرتا ہے مگر امراؤ جان اس سے آخر تک نبھاتی ہے۔

بسم اللہ جان میں رنڈی بین کی تمام صفات اکٹھی ہو گئی ہیں۔ یہ چاہے جانے اور ستم ڈھانے کے سارے ڈھنگ جانتی ہے۔

امراؤ جان ادا ایک مکمل کردار ہے۔ یہ رنڈیوں کے ماحول میں آؤٹ سائیڈ ہے۔ اس کی طوائفوں کے ماحول سے ایک مطابقت اور عدم مطابقت آخر تک موجود رہتی ہے۔ اسی تضاد نے امراؤ جان ادا کے کردار کی تعریف کی ہے اس پر مستزاد یہ کہ ادا پڑھی لکھی ہے۔ کئی قسم کی صحبتیں اٹھا چکی ہے۔ اس کا زندگی کے بارے میں مطالعہ وسیع ہے اور اس کی بصیرت عام عورت سے کہیں زیادہ ہے۔ ناول کے کردار اپنی پوری نفسیاتی کیفیت کے ساتھ موجود ہیں۔ رسوا علم نفسیات کے بھی عالم تھے انہوں نے کرداروں کو ان کی نفسیاتی کیفیت سمیت

پیش کر دیا ہے۔ کہتے ہی کہ دار ہیں، جو ایک خاص طبقے کی نمائندہ ہونے کے ساتھ ساتھ اپنی انفرادی نقیاتی کیفیت سمیت اس ناول میں جمع ہو گئے ہیں۔
 ناول کے مکالمے بھی بہت دلچسپ ہیں۔ کئی جگہ مکالمے مزاح پیدا کرتے ہیں۔ اکثر مکالمے کرداروں کے نقیاتی اور کرداری پہلو کو ابھارنے میں معاون ثابت ہوئے ہیں۔ کانپور کے مولوی صاحب اور امراؤ جان کا مکالمہ مزاح کا خوبصورت نمونہ ہے۔

ناول کی زبان ادبیت کا نمونہ ہونے کے ساتھ ساتھ بول چال سے زیادہ دور نہیں۔ زبان میں سلاست ہے، روانی ہے اور دلچسپی کے مختلف پہلو بھی اس میں موجود ہیں۔

ایک سوال اس ناول کے بارے میں اٹھایا جاتا ہے کہ اس کا ہیرو کون ہے
 اس سوال کے جواب میں مرزا رسوا کو ناول کا ہیرو قرار دیا جاتا ہے، لیکن میرے خیال میں اس ناول کا ہیرو مرزا رسوا نہیں ہیں وہ ایک اہم کردار کے طور پر ناول میں موجود ہیں۔ لیکن جن کردار کی ہر وہ ایک طوائف ہو، اس کا ہیرو کہاں ہو سکتا ہے۔ پھر کیا یہ ضروری ہے کہ ہر ناول میں ایک ہیرو ہو۔ اگر ہم رسوا کو اس ناول کا ایک اہم کردار کہہ دیں، تو اس سے رسوا کی کون سی حق تلفی ہوگی۔

اس ناول میں مرزا کا فلسفہ حیات بھی موجود ہے۔ مگر انہوں نے شریر یا نذیر احمد کی طرح اپنے فلسفہ حیات کے بارے میں لمبی لمبی تقریریں نہیں کیں۔ بلکہ ان کا فلسفہ حیات ان کے اور امراؤ جان ادا کے مکالموں میں واضح ہو گیا ہے ان کا فلسفہ حیات یہ ہے کہ کوئی شخص مکمل برا نہیں ہوتا یعنی ہر رسوا ایک حد تک ہادی بھی رہتا ہے ہر بر آدمی اپنی برائی کے لئے ایک جواز تلاش کرتا ہے اور گناہوں کے بلوچہ سے جان بچھڑانا چاہتا ہے۔

الغرض امر او جان ادا ایک مکمل ناول ہے۔ یہ اردو کا پہلا ناول ہے جسے ہر
بر لحاظ سے ایک مکمل ناول کہا جاسکتا ہے۔ محمد حسن فاروقی لکھتے ہیں:

”امراؤ جان ادا ہی اردو میں ایک پوری ناول ہے۔ ناول ایک خاص صنف
ادب ہے جس میں تخیلاتی دلچسپی ڈرامائی تضاد، پیچیدگی اور قرین قیاس
کہ وہان نگاری کو ایک مخصوص فہم یا سانچے میں ڈھال کر اس طرح پیش کیا
جاتا ہے کہ واقعیت کا اثر پیدا ہو۔“ امر او جان ادا ہی اردو کی ایک ناول
ہے جو اس تعریف پر پوری اترتی ہے۔“

(اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، صفحہ: ۲۲۸، ۲۲۹)

میں مختصر یہ کہ امر او جان ادا اردو کا پہلا باقاعدہ اور مکمل ناول ہے۔

جس دور میں اردو ناول متعارف ہو رہے تھے، اسی دور میں ادب اردو
پر یہ بھونک پڑی کہ رومانوی تحریک شروع ہو گئی۔ رومانوی تحریک کے لوگوں کے
ہاں زندگی ہی نہیں ہوتی۔ زندگی کا تجربہ زندگی کا فلسفہ یا زندگی کی تصویر یہ
کیوں کر پیش کر سکتے ہیں۔ اس دور میں صرف پریم چند ایک ایسے شخص ہیں جن کی
رومانویت، وطن پرستی میں اپنی تسکین تلاش کرتی ہے۔ الغرض اس دور کے واحد
اہم ناول نگار پریم چند ہیں۔

(۵) پریم چند ۱۸۸۵ء - ۱۹۳۶ء) کا اصل نام دھینت رائے تھا۔ بنارس

کے ایک چھوٹے سے گاؤں میں پیدا ہوئے۔ انہوں نے ایک سکول ٹیچر کے طور پر
اپنی عملی زندگی کا آغاز کیا اور ۱۹۲۰ء میں ہاتھا گاندھی کے زیر اثر سرکاری نوکری
کو خیر باد کہا۔ اسی وقت وہ ڈپٹی انپکٹر آف سکولز کے درجے پر پہنچ چکے تھے وہ
ناول نگار بھی تھے اور افسانہ نگار بھی۔ سرکاری نوکری کی پابندیوں کی وجہ سے
انہوں نے پریم چند کا قلمی نام اختیار کیا مگر بعد میں اصل نام اس نام کے سامنے

مانڈی گئی۔

حسن فاروقی کے نزدیک پریم چند کی ناول نگاری کے دو دور ہیں۔ پہلا دور مہاتما گاندھی کے زیر اثر آنے سے پہلے کا اور دوسرا جب وہ مہاتما گاندھی کے زیر اثر آگئے تھے (پہلے دور کی خاص ناولیں تین ہیں۔ بیوہ، بازارِ حسن اور زملہ۔ تینوں پر اصلاحی رنگ غالب ہے۔ ان کا نقطہ نظر اصلاحی اور اندازِ روایتی ہے۔ وہ انک جذباتی نوجوان کی طرح زندگی پر ایک اچھلتی ہوئی نگاہ ڈالتے ہیں ان ناولوں کے بہرہ جذباتی اور ردِ مافیہ سوج رکھتے ہیں۔ وہ عقل سے زیادہ جذباتی تابع ہیں۔ کردار کا تجربہ محدود، نظر تنگ اور حوصلے کمزور ہیں۔ وہ سماجی اقدار سے مطمئن نہیں مگر جدوجہد کی بجائے بھگتی آئٹرم کا طریقہ اپناتے ہیں۔

دوسرے دور میں وہ حسن کو خیر اور نیک جبلت کے روپ میں دیکھتے ہیں وہ زندگی کی پیچیدگیوں کو سمجھنے لگے ہیں اور سماجی اقدار کے جبر اور متبہنی دہا جی جبر کو اچھی طرح سمجھ گئے ہیں۔ اس دور کو بھی دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ پہلے حصے میں وہ مہاتما گاندھی سے متاثر ہوئے اور ان کے ناولوں میں مہاتما گاندھی کے سیاسی اور ٹالسٹائی کے سماجی نظریات ملتے ہیں۔ دوسرے دور میں وہ انجمن ترقی پسند مصنفین کے زیر اثر آگئے ہیں۔ دوسرے دور کے پہلے حصے کے خاص ناول ہیں دو گوشہ عافیت، جوگانِ ہستی اور پردہٴ مجاز۔ ان دونوں میں پریم چند دولت کی نامنصفانہ تقسیم، معاشی اور سیاسی جبر، معاشرتی ناہمواری، افلاس، انسانیت کی بے حرمتی کے خلاف بھرپور نفرت کا اظہار کرتے ہیں اور ان چیزوں کو معاشرے کے لئے انتہائی بد خیال کرتے ہیں مگر اس کو بدلنے کے لئے انقلاب کا راستہ اختیار کرنے کی بجائے اصلاح کا راستہ اختیار کرتے ہیں اور ٹالسٹائی کی طرح یہ چاہتے ہیں کہ دولت مند طبقہ اپنی دولت سے رضا کارانہ طور پر دستبردار ہو کر اپنی محنت کا پھل کھائے۔

گوشہ عافیت کے مرکزی کردار اپنی جاگیروں سے دستبردار ہو کر انہیں کسانوں کے حوالے کر دیتے ہیں۔

دوسرے دور کے (دوسرے حصے) دیا جے تیسرا دور کہ لیا جلتے) میں وہ
حسن کو مسرت کے روپ میں دیکھتے ہیں اور مسرت کو مادی مفاد اور انسانی بہبود
کی صورت میں، اس دور کے اہم ناول میں: میدانِ عمل، گنودان، اور منگل سوتر۔
میدانِ عمل میں سینکڑوں کسان جبر کے خلاف بغاوت کرتے نظر آتے ہیں۔ جبکہ گنودان
میں وہ ان حالات کا نقشہ پیش کرتے ہیں، جو انقلاب کا پیش خیمہ ہیں اور مہاجنی
نظام کے خلاف ابھرنے والی قوتوں کو سامنے لاتے ہیں۔ منگل سوتر میں وہ انقلاب
کے مادی و اقتصادی محرکات اور طبقاتی کردار پر فلسفیانہ انداز میں روشنی ڈالتے
ہیں۔ اس ناول کا مرکزی کردار دیو کھارہ پریم چند کے صاحبزادے امرت رائے کے
بقول پریم چند کا اپنا کردار ہے۔

پریم چند ابتداً نقیض تھے مگر بعد میں وہ سوشلسٹ ہو گئے۔ ایسے ہی وہ پہلے پہل تحیل پسند تھے مگر آخر کار وہ حقیقت پسند بن گئے۔ تیشنڈم سے سوشلزم تک۔ اس سفر اور تحیل پسندی سے حقیقت پسندی کا سفر ان کے ناولوں میں بہت واضح دکھائی دیتا ہے۔

← پریم چند کے ناولوں کا (فضا) یہاں تک زندگی کی عوامی فضا ہے۔ دیہات کے ماحول
اور دیہات کی زندگی کی ان سے بہتر تصویر اردو میں کسی دوسرے مصنف کے ہاں نہیں
ملتی۔ ان کے کردار عام انسانی زندگی کے کردار ہیں، جو کھلے آسمان کے نیچے دھرتی کے
سینے پر زندگی گزارتے دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے کردار اسی دور کے رومانویوں کی
خیالی دنیا کے باسی نہیں۔

پریم چند کی زبان ہندوستان کے دیہاتیوں کی زبان کے قریب ہے۔ سادہ

سلیس اور دلچسپ جو کہ کہانی کے لئے خاص طور پر موزوں ہے۔ ان کا طرزِ نگارش سادہ ہونے کے ساتھ ساتھ جامع ہے۔ ان کے مکالمے فطری اور کردار کے حسبِ حال ہوتے ہیں۔ پریم چند کو کہانی سننے کا سلیقہ ہے۔ وہ ناول کا پلاٹ بڑی خوبصورتی سے ترتیب دیتے ہیں۔ ان کے ہاں اکہرے پلاٹ کے ناول بھی ہیں اور مرکب پلاٹ بھی ملتے ہیں۔

پریم چند نے ابتدائی زندگی میں افسانے زیادہ لکھے مگر آخری عمر میں زیادہ تر واقعات ناول نگاری پر مرکوز کر دی۔ اسی لئے کہ پہلے پہل ان کی سوچ کا دائرہ محدود تھا مگر جوں جوں ان کی سوچ اور ان کے مطالعے کا دائرہ وسیع ہوتا گیا، ان کے لئے ناول نگاری زیادہ موزوں قرار پائی۔ ناول نگاری دراصل ان کی ضرورت تھی یہ ان کے اندر کے تخلیقی فنکار کا تقاضا تھی۔ اسی لئے ان کے ناول فنی لحاظ سے مرتب مربوط اور منظم ہیں۔ واقعات میں آہستہ آہستہ ملتا ہے۔ ان کا نقطہ نظر ان کے ہر ناول میں موجود ہے۔ یہ ایک زیریں لہر کے طور پر ہر جگہ موجود ہے۔ وہ کہیں بھی اپنے نظر سے غافل نہیں ہوتے۔

پریم چند کے ناول اپنے زمانے کی سیاسی و سماجی تاریخ ہیں۔ جب بھی کوئی مورخ برصغیر کی تحریک آزادی کی تاریخ لکھے گا پریم چند کے ناولوں سے ضرور اعتنا کرے گا۔ بیسویں صدی کے آغاز میں شروع ہونے والی ردِ مافی تحریک سے متاثر ہو کر لکھنے والے کئی ناول نگار سامنے آئے، چند ایک کا مختصر تذکرہ ذیل میں کیا جاتا ہے۔

⑥ مولانا راشد الخیر (۱۸۶۸ء - ۱۹۳۶ء) نے بہت سے ناول لکھے چند ایک کے نام یہ ہیں۔ بنتِ ضابطہ، بنتِ الوقت، منازلِ السائرہ، نانی عشو، جوہرِ قدامت، فوجِ زندگی، عروسِ کربلا، صبحِ زندگی، شامِ زندگی، شبنمِ زندگی، سرابِ مغرب، ماہِ عجم، سیلابِ اشک، سیدہ کالالی، آمنہ کالالی، اور سمیرنا

کا چاند وغیرہ۔

مولانا کا بنیادی موضوع عورت کی منظومیت ہے۔ ان کے ناولوں کی بنیادی خوبی ان کی زبان دانی ہے ان کے ہاں اتحاد دیا جاتا ہے کہ ناول مرثیہ بن گئے ہیں۔ ان کے ہاں ہندوستانی معاشرت کی بری رسموں پر تنقید بھی ہے اور مشرقی معاشرت کا قصیدہ بھی۔ ان کے پلاٹ کمزور ہیں۔ کرداروں پر تخیل کا رنگ ہے اور مجموعی فضا پر بھی تخیل کا قبضہ ہے۔

نیاز فتح پوری د ۱۸۸۲ء - ۱۹۶۶ء نے شہاب کی سرگزشت اور شاعر کا انجام ناول لکھے۔ ان کے ہاں مثالی مجتہد اور شریعت ملتی ہے۔ ہر جگہ فلسفہ طرازی کی کوشش کی ہے۔ بیان کی رعنائی، شوخی اور بانگ پن ہر جگہ نمایاں ہے۔ ان کے ناول فنی لحاظ سے خاصے کمزور ہیں اور حقیقی زندگی سے کئی درجے دور ہیں۔ مگر انشاء پر دازی کا ایک اچھا نمونہ ہیں۔

اسی دور میں ظفر عمر نے سی بھتری لکھ کر جاسوسی ناول کی بنیاد ڈالی۔ ایم اسلم نے تاریخی ناول لکھے مگر کوئی نئی بات پیدا نہ کر سکے۔

عظیم بیگ چغتائی نے کوئٹہ، شریب پوری، خانم اور چلی وغیرہ کے نام سے مزاحیہ ناول لکھے۔ ان کا دائرہ علی گڑھ کا تعلیمی ماحول ہے۔ ان کے ہاں طنز کی زہرناکی پائی جاتی ہے۔ پردے کی مخالفت اور کورٹ شب کے نظریے میں متفق ہیں۔ ان سے پہلے سجاد حسین مراجمہ ناول نگاری کا کامیاب تجربہ کر چکے تھے، جن کے ناول احسن الذی حاجی بندوق خاصی شہرت بھی پا چکے تھے۔ زمانی لحاظ سے ان کا یہ مقام شرشار کے بعد آتا ہے۔

⑦ عظیم بیگ کے بعد شوکت تھانوی د ۱۹۰۲ء - ۱۹۶۳ء مراجمہ ناول نگاری

کے میدان میں اترے اور قیام پاکستان کے بعد تک اس میدان میں رہے۔ ان کے ناول خدا نخواستہ، جوڑ توڑ، بقرط، شیطان کی ڈائری وغیرہ اپنے مزاحیہ حوالے سے

مشہور ہوئے ورنہ فن ناول نگاری کے عرصے سے ان کی کوئی خاص اہمیت نہیں۔
 ۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین قائم ہوئی تو ادب کا مزاج بدلنے لگا۔
 اب ادب کے سامنے سماج کی فرسودہ اقدار تھیں۔ انگریزوں کا نوآبادیاتی نظام
 تھا۔ سرمایہ دارانہ لوٹ کھسوٹ تھی۔ جاگیردار کا جبر تھا اور سماج کی بنیادی مگر گھناؤنی
 زنجیری تھیں جن میں سماج جکڑا ہوا تھا۔ اس دور کے ناول نگاروں کے ہاں بغاوت
 کا نعرہ ہے اور سماج کی حقیقتوں کی بے رحمانہ تصویر کشی۔ اس دور میں مندرجہ ذیل
 ناول نگاروں نے شہرت پائی۔

قاضی عبدالغفار، کرشن چندر، عصمت چغتائی، عزیز احمد، سجاد ظہیر، ان ناول
 نگاروں کا کسی قدر تعارف ذیل میں پیش کیا جاتا ہے۔
 ④ **قاضی عبدالغفار:**

قاضی صاحب کے ہاں رومان پسندی اور حقیقت پسندی لگے مل رہی ہے
 انہوں نے لیلیٰ کے خطوط اور مجنوں کی ڈائری کے نام سے دو ناول لکھے۔ لیلیٰ کے
 خطوط اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ ایک بیوہ عورت کی سماج کے خلاف بغاوت
 ہے مگر ایک شخص کے ایشار کے سامنے یہ بغاوت دم توڑ دیتی ہے اور اس کا عورت پن
 سامنے آجاتا ہے۔ ناول خطوط کی صورت میں ہے۔ اس میں خارجی حقیقت نگاری
 کی بجائے داخلی حقیقت نگاری ملتی ہے۔ زبان پر رومانوی تحریک کے ادیبوں
 کا انداز چھلایا ہوا ہے۔ ناول شاید اتنا اچھا نہیں، جتنا اچھا انشا پر دازی کا نمونہ ہے۔
 ⑤ **عصمت چغتائی:**

۱۹۳۴ء میں افسانوں کا مجموعہ انگارے لکھا گیا۔ جو بغاوت کا پہلا نعرہ
 تھا پھر بغاوت کے نعرے مسلسل گو بنجنے لگے۔ ان بے رحم حقیقت نگاروں پر قماش
 کا لازم رکھا۔ مگر ان کی صحت پر کوئی اثر نہیں ہوا۔ ان میں سے عصمت چغتائی کے ”نما“

پر تو باقاعدہ مقدمہ بھی چلا کر یہاں اس کے ناول کا ذکر مقصود ہے عصمت نے یہ ناول لکھے۔ ہندی، ٹیڑھی لکیر، معصومہ، ہندی کا پلاٹ مصنوعی اور معیاد کسی حد تک پرست قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس کے کردار مصنفہ نے ہاتھوں میں کٹھ پتلی ہیں۔ ناول کے کردار بھی عصمت چغتائی کی طرح بے باکی سے گفت گو کرتے ہیں حالانکہ عصمت تو بس ایک ہے۔ سماج کا ہر فرد تو عصمت نہیں بن گیا۔

ٹیڑھی لکیر ایک اچھا اور کامیاب ناول ہے۔ اس کے کردار کے خاصے دلچپ اور کامیاب ہیں ناول کا بوڑھا رٹے صاحب اپنی شفقت پذیری کے باعث امتحان اور اس کی بیوی آدراہ شوہر کی مصیبت زدہ بیوی کا اچھا نمونہ ہے۔ مکالمے فطری اور دلچپ ہیں۔ بوڑھی ملازمہ کا کردار بھی دلچپ ہے اور مزید دلچسپی اس دکنی ملازمہ کی بگڑی ہوئی اردو نے پیدا کر دی ہے۔

معصومہ ایک عصمت فردوس عورت کی داستان ہے، جسے حالات عصمت بیچنے پر مجبور کر دیتے ہیں یہ بھی اپنی بے رحم حقیقت نگاہی کی بدولت بہت اہم ناول ہے۔

عصمت کے کردار اپنے انسانی روپ کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ وہ اپنی نفسیاتی الجھنوں اور خوبیوں خامیوں سمیت موجود ہیں۔ ٹیڑھی لکیر اور معصومہ عورت کی مجبوری کا ایک نمونہ ہیں۔ ٹیڑھی لکیر میں زندگی کا ٹیڑھا پن اپنی پوری تفصیل سے موجود ہے۔ ناول کے مرکزی کردار شمن کو گھر میں پھوٹڑیاں اور جنس پرست باپ کا سامنا ہے تعلیمی اداروں میں وہ سب کچھ ہے جو دہائی نہیں ہونا چاہیے تھا۔ وہاں کی زندگی کی تفصیلی بیان کرتے ہوئے عصمت نے صاف صاف جنسی حرکات کی تفصیل بیان کر دی ہے اور سماج سے اپنے لئے فحش نگاری کی سذھی وصول کر لی ہے۔ آخر میں شمن تنگ آگیا ایک امریکی سے شادی کر لیتی ہے۔ یہ اس ناول کا محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

غیر فطری انجام ہے مگر وہاں خاوند سے اکثر تو تکرار رہتی ہے۔ اس میں واقعیت اور کھرا پن ہے۔

عصمت کے ناولوں میں جاذبیت کا ایک پہلو اس کی بے نظیر زبان بھی ہے اس کے فقرے فقرے میں طنز ہے۔ نئی نئی تشبیہات ہیں نئے نئے استعارے ہیں یہ عبارت آرائی کے لئے نہیں ہیں، حقیقت کا چہرہ بے نقاب کرنے کے لئے استعمال ہوئے ہیں۔ وہ لاشعور کی تہوں میں چھپی ہوئی حقیقتوں کو کد کد کر کے باہر لاتی ہیں اور اپنے فقروں کی نشروں سے ان کا پورٹ مٹم کرتی ہیں۔ ان کے ناولوں میں ڈرامائیت ہے کہ دار زدہ ہیں۔ زبان میں برقی کی سی تیزی اور طراری ہے ان کی زبان فنیخی کی طرح چلتی ہوئی اور قلم بجلی کی تیزی سے بڑھتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ قلم ایسا کاٹ دار ہے کہ ایک ایک فقرہ اپنی جگہ زندگی کی کسی حقیقت کا عکاس۔

۱۵) کرشن چندر

کرشن چندر رومانویت اور رقی پسندی کا امتزاج ہیں۔ ان کے انداز بیان پر رومانوی اور جذباتی رنگ چھایا ہوا ہے۔ انہوں نے شکست لکھ کر ناول نگاری کی اتاری کی بھڑبھڑ کھیت جاگے، ”طوفان کی کلیاں“ اور دل کی وادیاں سو گئیں“ لکھ کر اپنے فن کو آگے بڑھایا، مگر ان کا پہلا ناول شکست اب تک ان کا سب سے بہتر ناول ہے۔ اس کی وجہ اس کا ماحول ہے۔ ناول کا قصہ کشمیر کی دادی جنت نظیر کا قصہ ہے جہاں چٹتے باغ، وادیاں، آبشار، مرغزار، گلشیر اور جھیلیں ہیں۔ جن کا رومان پرور بیان مصنف نے مہارت فن سے کیا ہے اور خوب کیا ہے۔ اس کی فضا رومان میں ڈوبی ہوئی ہے۔ ایسے خوبصورت ماحول میں علم کے احساسات اور گہرے ہو جاتے ہیں۔ اس لئے یہ ایک مکمل ٹریجڈی ہے۔ جب کھیت جاگے اور طوفان کی کلیاں طویل افسانے لگتے ہیں۔ ”دل کی وادیاں سو گئیں“ ایک وسیع کینوس کا حامل ناول

ہے۔ اس میں ایک حادثہ مختلف قسم کے لوگوں کو ایک جگہ اکٹھا کر دیتا ہے۔ ہر شخص اپنے سماجی مقام اور مرتبے اور انفرادی شخصیت سمیت ایک کردار کے طور پر سامنے آتا ہے۔ اس طرح یہ ناول سماج اور افراد کے مطالعے میں معاون ثابت ہوتا ہے مصنف خارجی اور داخلی دونوں حقیقتوں پر بیک وقت نظر رکھے ہوئے ہے۔ کرشن چنڈر کا موصوعہ محبت ہے۔ انسان کی انسان سے محبت سے لے کر ارضی وطن سے محبت تک محبت کا ہر رنگ ان کے ہاں موجود ہے۔ محبت کا موصوعہ اور ان کا شاعرانہ انداز بیان داخلی و خارجی حقیقت نگاری ان تینوں کے مجموعے سے کرشن کا فن ترتیب پاتا،

⑪ **عزیز احمد:**

عزیز احمد نے کئی ناولی لکھے ہیں ”ہوس“ ”مر مر اور خون“ ”گریز“ ”آگ“ ”ایسی بلندی ایسی لہتی“ اور شبنم وغیرہ۔

ان ناولوں میں سے ”آگ“ ”گریز“ اور ایسی بلندی ایسی لہتی“ سب سے بہتر اور کامیاب ناول ہیں۔ مصنف سیاسی اور سماجی نظر یہ تو اشتعالیت سے لیتے ہیں۔ مگر عربان نگاری ڈی ایچ لائسنس سے۔ اس طرح ان کے ناول طبقاتی تضاد، معاشی نا انصافی اور فحشی تجربوں کا مجموعہ ہیں۔ گریز کے جنس زدہ کردار کھل کر سامنے آ گئے ہیں: ایسی بلندی ایسی لہتی“ میں مغرب زدہ ہندوستانی کھل کر سامنے آ گئے ہیں دکن کے طبقہ امرا کی عورتیں ہیں جو کانفرنس سے پڑھ کر نکلی ہیں۔ زوال پذیر جاگیر داری ہے، جہاں اس کی تمام نعمتیں موجود ہیں۔ اس میں مصنف کا نقطہ نظر اجتماعی ہے یہ اجتماعی ناول کی ایک خوبصورت مثال ہے۔ آگ میں کشمیر کی غربت، جہالت اور استحصال کی تصویر ہے۔ مسلم لیگ کانگریس اور کمیونسٹوں کی جدوجہد ہے۔ بہر حال عزیز احمد نے اجتماعی زندگی کی تصویریں اپنے ناولوں میں بڑی خوبصورتی کے ساتھ پیش کر دی ہیں۔

(۱۵) سجاد ظہیر

سجاد ظہیر نے ایک ناول لکھا ہے: لندن کی ایک رات، اس میں نصیاتی تجیل اور اشتمالی رویگنڈہ دونوں موجود ہیں۔ اس کے دو حصے ہیں پہلے حصے میں ایک ہندوستانی لڑکے کے ہاں ہندوستانی لڑکوں اور انگریز لڑکیوں کے درمیان مختلف سیاسی موضوعات پر لمبی لمبی گفتگو ہیں۔ دوسرے حصے میں ایک ہندوستانی لڑکے کی ایک انگریز لڑکی سے محبت کا تذکرہ ہے۔ اس کا ایک کردار نعیم کردار نگار کی اہمی مثال ہے۔

اس دور میں انصار ناصری، نجم الدین شکیب، ضیا سرحدی، عابد علی عابد، ادیندر ناتھ اشک اور ہنس راج برسرِ نبی ناول میں حقیقت پسندی کے رجحان کو اپنانے کی کوشش کی۔

قدوس مہبائی، الوسید قریشی، قیسی رام پوری، رشید اختر ندوی، فضل حق قریشی، ظفر قریشی، خواجہ محمد شفیع دہلوی، اے آر خاتون، صالحہ عابد حسین، عادل رشید اور رئیس احمد جعفری نے رومانی اور تاریخی ناول لکھے۔ انہوں نے ترقی پسند تحریک کے ستارے اپنا چراغ جلانے کی کوشش کی اور بعض نے نیم پڑھے لکھے قارئین میں مقبولیت بھی حاصل کر لی۔

افسانہ نگاری

اردو میں ناول کی طرح افسانہ بھی مغرب سے آیا ہے۔ انگریزی میں اسے SHORT SKY کہتے ہیں۔ افسانے کی سب سے تو انار روایت روس اور فرانس میں موجود ہے۔ فرانس میں مویساں اور روس کے چھ خوف کو افسانے کے سلسلے میں بہت شہرت حاصل ہے۔ افسانے کی آمد سے قبل ہمارے ہاں اردو میں لمبی کہانی بھی تھی۔ جسے داستان کہتے تھے اور چھوٹی کہانی بھی جو کہانی کہلاتی تھی مگر داستانیں انہی کہانیوں کا مجموعہ ہیں۔ بیتالی پچھسی اور سنگھاس ستیسی میں کہانی ہیں، تو پھر افسانہ کیا ہے یہ بات تو آسان تھی مگر بیتالی پچھسی وغیرہ کے ذکر نے اسے الجھا دیا ہے۔ اب مسئلے کو حل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ بیتالی پچھسی کے کردار لمبے لمبے۔ ان میں ایک انسان تو ہے جو زمین پر چلتا ہے انسانوں سے ملتا ہے۔ مگر یہ کبھی کبھی اڑنے بھی لگتا ہے، غیر انسانی مخلوق سے باتیں بھی کرتا ہے۔ بقول انتھارستین جو تھکی کھونٹ میں نکل جاتا ہے ساتواں در کھول لیتا ہے۔ بیسویں صدی سائنس کی ہڈی ہے۔ اس صدی میں انسان پر لگا کر نہیں اڑتا۔ جہاز پر بیٹھ کر اڑتا ہے جنوں سے ملاقات نہیں کرتا خود ایک جن بن گیا ہے۔ اس بات سے افسانے کا سرا کسی قدر سامنے آ گیا ہے۔ اس کی یوں تعریف لیں کہ افسانہ انسانوں کا قصہ ہے۔ مگر کیا صرف انسان کا؟ اس کی تو پرچھائیں بھی ہوتی ہے کبھی کبھی انسان فرد سے آنا HAUNT نہیں ہوتا۔ جتنا اس کی پرچھائیں سے۔ اب اس کی تعریف یوں کرنی پڑے گی کہ افسانہ انسان اور

اس کی پرچھائیں کی کہانی ہے۔

اب افسانے کی شناخت کو مزید واضح کرنے کے لئے اسے ناول سے الگ کر کے دکھانا ہو گا۔ ناول میں زندگی کا کیسوں بہت وسیع ہے مگر افسانے کا کیسوں محدود ہوتا ہے۔ یہ پورے دہکے کی تصویر نہیں دکھاتا لیکن قطرے کو ایسا چمکا دیتا ہے کہ اس میں دہکے دکھائی دے۔ اس میں افسانہ نگار ایک خاص نقطے کو مرکز مان کر خیال اور تجزیے کی ساری روشنیاں اس ایک نقطے کے گرد جمع کر دیتا ہے جس سے یہ نقطہ آنا روشن ہو کہ سامنے آجاتا ہے کہ اس میں انسان اور اس کی پرچھائیں سمٹ آتی ہے۔

افسانے کے متعلق چند ایک نصابی باتیں بھی بہت ضروری ہیں۔ افسانہ نگاری نے کہا ہے کہ افسانہ دھبے جو دس منٹ میں ختم ہو جائے۔ ایسے ہی بہت سے دوسرے نقادوں نے اس کی تعریفیں متعین کرنے کی کوشش کی ہے جس میں ایک بات ہر حال قدر مشترک کے طور پر موجود ہے کہ یہ ایک نشست میں پڑھا جاسکے۔ یہ صنعتی دور کی پیداوار ہے۔ لوگوں کے پاس وقت کم ہے۔ اس لئے وہ چھوٹی کہانی پڑھنا چاہتے ہیں۔ ایک نشست کی پابندی اس لئے بھی ضروری ہے کہ افسانے کے لئے وحدت تاثر بنیادی شرط ہے مگر وحدت تاثر ناول میں بھی ہوتی ہے۔ دونوں کی وحدت تاثر میں ایک فرق ہے۔ وہ یوں کہ ناول میں کئی تاثرات پیدا ہوتے ہیں جو بالآخر ایک بڑے تاثر کو جنم دیتے ہیں مگر افسانہ نگار کئی تاثرات کا بھجھٹ نہیں پاتا۔ اس کے پاس نہ تو اس کی گنجائش ہوتی ہے نہ وقت۔ وہ براہ راست ایک تاثر پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

وقت اور کیسوں کی پابندی کا گئی تو افسانہ نگار نے بیان کی وسعت کے لئے راستے تلاش کئے۔ مثلاً مکالمہ اور منظر نگاری وغیرہ اس کے معاون

بن گئے۔ افسانہ نویس وہی کامیاب ہوتا ہے جو تاثر ابھارنے میں منظر سے مدد لے۔ مکالمے سے تعاون حاصل کرے۔ یہ مکالمہ اور منظر اس کی کہانی کو آگے بڑھانے میں معاون ہوں۔ اس کے باوجود بھی کہنے کو بہت کچھ بچ جاتا ہے۔ یہ سب کچھ وہ رموز اشارہ میں کہہ دے، کیونکہ تفصیل سے تاثر بکھر جائے گا اور اختصار باقی نہ رہ سکے گا، جو افسانے کی بنیادی تعریف کا حصہ ہے۔

یہ تھا افسانے کا مختصر تعارف۔ اس قسم کا افسانہ اردو میں کب آیا اور کیسے آیا اس کی تفصیل یہ ہے:

سجاد یلدرم

ایک عرصہ تک قہریم چند کو اردو کا پہلا افسانہ نگار مانا جاتا رہا ہے۔ مگر سید معین الرحمن کی محنت سے ثابت ہوا ہے کہ یلدرم کو زبانی لحاظ سے قہریم چند پر تقدم حاصل ہے۔ قہریم چند کی پہلی کہانی ۱۹۰۷ء میں چھپی۔ جب کہ یلدرم کی پہلی کہانی نشہ کی پہلی ترنگ ۱۹۰۰ء میں معارف علی گڑھ میں شائع ہوئی۔ یہ ایک کرداری افسانہ ہے جو ترکی کے افسانہ نگار خلیل رشیدی کے ایک افسانے کا ترجمہ ہے۔ اس کے بارے میں ڈاکٹر سید معین الرحمن لکھتے ہیں:

”یہ کرداری افسانہ تاثر کی صحت کش مکش ابتداء عروج اور انجام کے واضح تصویر یا بہ الفاظ دیگر اپنی افسانیت کے اعتبار سے بڑا مؤثر اور بھرپور ہے۔“

دھیمہ خیاستان: سجاد یلدرم، صفحہ ۱۲۲، ۱۲۳

یلدرم ترکوں اور ترکی ادب سے بہت متاثر تھے۔ انہوں نے کئی ترکی افسانوں کے ترجمے کئے اور طبع زادا افسانے بھی لکھے۔ مگر اس دور میں ترکی زبان میں افسانہ اس مقام تک پہنچ چکا تھا، اور ترکی افسانے میں اس وقت کون سے رجحانات نمایاں تھے۔ اب تک اس پر اردو کے کسی محقق کی نگاہ نہیں پڑی۔ یلدرم قوم پرست

بھی تھے اور دومانوی تحریک کے بانیوں میں بھی گنے جاتے ہیں۔

یلدرم کی نمائندہ کتاب خجاستان ہے۔ اس کے تیرہ نثر پاروں میں سے چار
نزکی سے ترجمہ ہیں۔ ایک انگریزی سے ماخوذ ہے اور باقی آٹھ طبع ہندوستان ہیں۔

یلدرم دوسرے دومانوئوں کی طرح محبت کے حق کو عام کرنے کے قائل تھے۔
اور محبت کو عیاشی کا آئینہ سمجھنے کی بجائے لطافت زندگی کا منظر خیال کرتے تھے
ڈاکٹر سید معین الرحمن یلدرم کی فکر کے تین پہلوؤں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

۱۔ مرد اور عورت کا باہمی تعلق فطرت کا تقاضا ہے۔

۲۔ اس تعلق میں سچی محبت کو دخل ہونا چاہیے اور یہ کہ:

۳۔ جو چیزیں سچی محبت کی راہ میں حائل ہوں۔ انہیں دور کرنے کی کوشش
کی جائے۔ یلدرم کے افسانوں میں یہی تین رجحان ابھرے ہوئے دکھائی دیتے
ہیں۔ خاستان و گلستان پہلے رجحان کا نمائندہ افسانہ ہے۔ دوسرے

رجحان کہ عورت اور مرد کے باہمی تعلق میں سچی محبت کو پورا دخل ہو، کا اظہار
حکایتہ لیلیٰ مجنوں اور ازدواج محبت میں ہوا ہے۔ اور تیسرے نقطہ نظر
کی عکاسی صحبت نا جنسی سے ہوتی ہے۔

(مقدمہ خیاستان، صفحہ: ۲۵)

یلدرم کے ہاں اکثر تخلیقی فضا ہے۔ مگر وہ کبھی وہ سیرت کشی کرتے ہیں تو بڑے

سلیقے کا ثبوت دیتے ہیں۔ مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ میں یلدرم کی
کردار نگاہی خوب ہے اور ایسے ہی صحبت نا جنس اور غربت و وطن گویں
کردار نگاہی کے اچھے نمونے مل جاتے ہیں۔ البتہ مکالموں کے معاملے میں مارکھا
گئے ہیں۔ ان کی خود کلامیاں تو بہت اچھی ہیں، مگر بالمشافہ گفتگو میں وہ اناری
ہیں۔ یلدرم نے دومانوی نہیں اگر ایسا ہوتا تو وہ کبھی کے فراموش ہو چکے ہوتے۔

وہ حقیقت نگاری سے کہیں بھی غافل نہیں ہوئے۔ انہوں نے اپنے آس پاس کی زندگی کو اپنے افسانوں میں پوری طرح شامل کیا۔ البتہ عمومی فضا پر ان کا تخیل مسلط رہا ہے۔

یلدرم کے زمانے میں محبت کا حق عام نہ تھا۔ محبت کا ذکر صرف شاعری میں جائز تھا، محرمات میں ناجائز۔ اس لئے یلدرم نے کئی راہیں دریافت کیں کہ اس ناجائز کو جائز کر سکیں۔ مثلاً:

(۱۱) افسانے کے لئے ایسی سرزمین منتخب کی۔ جہاں آزاد محبت ناجائز نہیں تھی مثلاً بمبئی اور کلکتہ دسودائے سنگیں اور ازواج محبت کی فضا بمبئی اور کلکتہ کی ہے)

(۱۲) ایسے طبقے کا انتخاب جہاں یہ بات ناجائز نہیں، مثلاً دسودائے سنگیں کا ہیرو پارسی ہے۔

(۱۳) بعض روایتی محبت کرنے والے کرداروں کے سہارے بات کی مثلاً حکایت لیلیٰ مجنوں۔

(۱۴) اپنے خیالات کے موافق ترکی افسانوں کا انتخاب۔

(۱۵) ”چڑیا چڑے کی کہانی“ کے ذریعے اپنے خیالات کا اظہار۔

یلدرم کے افسانوں پر وہ بطور انشا پرداز چھائے ہوئے ہیں۔ ان کی نگی افشانی گفتار ہر جگہ اپنا نیا ذائقہ لئے ہوئے ہے۔ بہر حال یلدرم نے ترکی سے افسانے کی روایت متعارفی اور اسے اردو میں متعارف کرایا۔ یہاں ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ یلدرم نے ترکی کی طرف کیوں دیکھا (شمیم حنفی) اس سوال کا جواب یوں دیتے ہیں:

”یلدرم کے لئے ترکی ایک نئی تہذیبی روح سے شناسائی کا وسیلہ یوں

یہاں کہ اس کی فصلوں میں اسلامی تہذیب کے عناصر محفوظ بھی تھے اور اس کا ایک دروازہ مغرب کی طرف بھی کھلتا تھا۔ یلدرم کے لئے ترکوں سے موانعت تک وقت اپنے سماجی اور ذاتی شعور، اپنی مادی اور روحانی اقدار، اپنی اجتماعیت اور انفرادیت دونوں کی پرداخت کا ذریعہ تھی۔ یہ سفر ایک ساتھ اپنی تلاش اور اظہار کا سفر تھا۔“

(کہانی کے پانچ رنگ، صفحہ: ۳۳)

یلدرم کے رومانوی سائیکس کا ایک منہ بولا موضوع ہے۔ زبان پر عربی اور فارسی کا غلبہ ہے انداز تخلیقاتی ہے اور کردار افراد سے زیادہ بعض کیفیات کی علامت دکھائی دیتے ہیں۔ گویا ان کا پورا سانچا ہی تجلّی کا تیار کردہ ہے۔ یوں لگتا ہے کہ اس دور کا افسانہ نگار ابھی داستان کے زیر اثر ہے۔ ان افسانہ نگاروں میں نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری، لطیف الدین احمد اکبر آبادی وغیرہ شامل ہیں۔ ان کے ہاں کردار میں سماجی شخصیت معدوم ہے۔ یہ شخصیت تو سماجی یا مذہبی تضاد میں ابھرتی ہے۔ مگر ان کے کردار تو کسی نہ کسی جذبے کی علامت ہیں۔ گوشت پوست کے انسانی کردار ہی نہیں۔ پھر ان سے زندگی کی عکاسی کی توقع ہی فعلی بحث ہے۔ نیاز فتح پوری کے افسانہ کیو پڈ سائیکی میں کیو پڈ اور سائیکی عشق اور جن کی علامت کے طور پر آئے ہیں۔ مجنوں کے افسانہ سمن پوشی میں ناہید محبت کی علامت ہے۔ ل۔ احمد اکبر آبادی کے افسانہ بھٹ میں عشق اور حسن مثالی ہیں۔

(۲) ادھر برہم جڈی افسانہ نگاری کو مسعود حسین نے چار ادوار پر تقسیم کیا ہے وہ لکھتے ہیں:

یہاں دور: ابتدائی کوششیں ۱۹۰۹ء تک

دوسرا دور: تاریخی اور اصلاحی افسانے ۱۹۰۹ء سے ۱۹۲۰ء تک

تیسرا دور: اصلاحی اور سیاسی افسانے ۱۹۲۰ء سے ۱۹۳۲ء تک

چوتھا دور: سیاسی اور فکری افسانے ۱۹۳۲ء سے ۱۹۳۶ء تک

د) اردو افسانہ روایت اور سائنسی مرتبہ گوپی چند نارنگ صفحہ (۱۳۱)

مگر پہلے تین ادوار کو ایک ہی دور قرار دیا جائے تو بہتر ہوگا۔ البتہ پہلے دور کے تین صنفی دور رکھے جاسکتے ہیں۔ کیونکہ پہلے تین ادوار میں کوئی انقلابی تبدیلی دکھائی نہیں دیتی کیوں کہ اردو افسانہ کو ہم ۱۹۴۷ء تک صرف دو ادوار میں ہی تقسیم کر سکتے ہیں۔

پریم چند نے جب افسانہ نگاری شروع کی تو اس وقت ملک کی سیاسی اور ادبی صورت حال کچھ یوں تھی۔

بنگالی میں افسانہ خاصی ترقی کر چکا تھا۔ اسی میں سے ٹیگور کے افسانے ہندی

اور اردو میں ترجمہ ہو کر اردو دان طبقے کو افسانے سے متعارف کرا چکے تھے۔

تقسیم بنگال کے رد عمل نے سیاست کے ساکن تالاب میں کٹی لہریں ابھار

دی تھیں۔ کانگریس اس کے خلاف ایچی ٹیشن شروع کر چکی تھی۔ اس فضا میں پریم

چند نے افسانوں کا مجموعہ سوز وطن پیش کیا جس میں یہ تینوں اثرات موجود ہیں۔

یعنی رومانویت، وطن پرستی اور افسانے کی تکنیک اپنانے کی کوشش۔

پہلے دور کے دوسرے حصے یعنی ۱۹۰۹ء سے ۱۹۲۰ء تک پریم چند کے

افسانوں پر اصلاحی رنگ مزید گہرا ہو گیا ہے۔ اس دور میں پریم چند نے ”پریم

پچھسی“، ”پریم بھسی“، ”پریم چالیسی“ کے بعض افسانے لکھے۔ ان کا مقصد وطنی

کے جذبات کو ابھارنا، قدیم ہندوستان کی عظمت کا نقش بٹھانا اور ہندوستانیوں

میں قومی تفاخر پیدا کرنا تھا۔ اس دور میں ان پر جذبات کا غلبہ اتنا شدید

ہے کہ بقول مسعود صین :

اکثر جبکہ جذبات کا طوفان پلاٹ کے کناروں پر سے ہو کر بہہ نکلا
ہے اور اس طرح اسی کی شکل کو مسخ کر دیا ہے،

(اردو افسانہ روایت اور مسائل، صفحہ ۱۳۵)

ان کے اس دور کے افسانوں میں منتظر نگاری کمال درجے پر ہے۔ وہ
نازک تشبیہات نئے استعارات سے فطرت کا حسن دوبالا کر دیتے ہیں۔

اس دور میں پریم چند نے بعض اصلاحی افسانے بھی لکھے۔ ان میں سے ”جج اکبر“
”سوتیلی ماں“، ”نجات“، ”مندر“، ”مستعار گھڑی“ اور ”باز یافت“ اعلیٰ پائے کے
افسانے ہیں۔ ان کے پلاٹ سادہ ہیں۔ کردار نگاری، وحدت تاثر اور
افسانے کے دوسرے تمام فنی حسن ان افسانوں میں موجود ہیں۔ خصوصاً جج اکبر
نجات، اور سوتیلی ماں ان کے شاہکار افسانے ہیں۔

پہلے دور کے تیسرے حصے کا آغاز ملازمت سے استعفاء (۱۹۲۰ء) سے
ہوتا ہے۔ ان کے اس دور کے افسانوں پر اصلاحی اور سیاسی رنگ غالب ہے۔
ابھی تک انقلابی کش مکش اور اس کی حقیقت سے پریم چند بے خبر ہیں۔ اس
دور کے افسانوں میں سے جیل بھاڑے کا ٹٹو، قاتل ستیہ گرہ وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

پریم چند کے افسانوں کا دوسرا دور دراصل ۱۹۳۲ء سے ہوتا ہے۔ یہ
سال اردو افسانہ نگاری کی تاریخ میں ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔
اس سال افسانوں کا ایک مجموعہ ”انگارے“ شائع ہوا۔ ۱۹۲۹ء کا معاشی
بحران انگارے کے لئے زمین ہموار کر چکا تھا، انگارے کے مصنفین نضائی
نقطہ نظر سے فرائڈ، فنی نقطہ نظر سے جیس جوائس اور معاشی نقطہ نظر سے
کارل مارکس کے مقلد تھے۔

پریم چند بھی اشتراکی نقطہ نظر سے متاثر ہوئے۔ ۱۹۳۲ء کے بعد پریم چند کے ہاں اصلاحی نقطہ نظر کی بجائے انقلابی نقطہ نظر پیدا ہوا۔ اگرچہ ان کا یہ دور بہت مختصر ہے یعنی ۱۹۳۲ء تا ۱۹۳۶ء۔ صرف چار سال، مگر فنی لحاظ سے بہت اہم ہے۔ ۱۹۳۲ء میں ان کا نقطہ نظر بنیادی طور پر تبدیل ہوا۔ اس دور میں انہوں نے زادراہ اور واردات کے افسانوں کے علاوہ چند متفرق افسانے لکھے۔ اس دور میں قصہ گوئی ان کا مقصد نہیں ہے۔ نئی حقیقت ان کے لئے افسانے کا مرکز بن گئی ہے۔ وہ شخصیت کے چند نقوش سے ہی کام چلا لیتے ہیں۔ مثلاً ”بڑے بھائی صاحب“ میں واقعات کا مجموعہ نہیں صرف چند نفسیاتی نقوش سے تصویر مکمل کی ہے۔ اس دور میں ہی انہوں نے ایسا لانا والے افسانہ ”کفن“ لکھا۔ اس میں گھیسو اور مادھو کی فطرت اور نفسیاتی کیفیت کی خوبصورت تصویر کشی کی ہے۔ اس میں صورتحال کی سنگینی اپنی انتہا پر ہے۔ یہ کہانی معاشرے کے ریاکار چہرے پر ایک طمانچہ ہے۔ اس میں معروضیت ہے۔ ۱۹۳۲ء سے پہلے کے دور میں ان کے افسانوں پر موضوعی سوچ غالب ہے۔ ان کا افسانہ ”بیوی“ بے رصاصہ حقیقت نگاری کی عمدہ مثال ہے۔ خصوصاً اس میں لوٹے ہوئے خاوند کی جوان بیوی اپنے نوکر سے جب یہ کہتی ہے:

”اس (نئی بیوی) نے جلدی سے سریر آبخلی کھینچ لیا اور نوکر سے یہ کہتے ہوئے اپنی کمرے کی طرف چلی: ”لاہ کھانا کھا کر چلے جائیں گے تم ذرا آ جانا۔“

تو حقیقت بے طرح بے نقاب ہو جاتی ہے۔ پریم چند کے مطالعہ سے واضح ہوتا ہے کہ شروع کے دور میں ایسا فقرہ کبھی نہ لکھتے۔ یہ اسی دور کا عطیہ ہے اس دور میں پریم چند کے ہاں مصلح برار ٹٹ غالب آ گیا ہے۔ اب ان کے

ہاں خیال کی رنگینی نہیں حقیقت کی سنگینی ملتی ہے۔ اب ان کے ہاں جذبات کا سمندر تھم گیا ہے۔ ان کے آرٹ میں ایک سکون ہے، سکوت ہے اور سمندر کی گہرائی اب ان کا انداز بیان سنگفہ اور خیال خوبصورت دکھائی دیتا ہے۔

یریم چند انسانی نفسیات کا گہرا شعور رکھتے تھے۔ انہوں نے زندگی کے کئی کردار پیش کئے ہیں، بہرہ دار کو بڑی کامیابی سے تخلیقی سطح پر زندہ اجاوید کر دیا ہے۔ وہ

حقیقت نگار تھے اور آخری دور میں تو بے حد بے رحم حقیقت نگار بن گئے، پھر

منظر نگاری، مکالمے، پلاٹ کی ترتیب کہیں بھی تو یریم چند کا فن کمزور دکھائی نہیں

دیتا۔ ۱۹۳۲ء میں انکارے کی اشاعت ایک عہد ساز کارنامہ تھی اس نے تو پرانے

افسانہ نگار یریم چند کو بدل ڈالا، افسانہ لکھنے کی پرانی روایت کو جنم دیا، جس میں

زندگی کی حقیقت کو قریب سے دیکھنے کا رجحان پرانی بات تھی۔

اس دور کے نمائندہ افسانہ نگار کرشن چندر، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ

بیدی، سعادت حسن منٹو، عزیز احمد، احمد علی، اختر اور نیوی، ممتاز مفتی اور

محمد حسن عسکری ہیں۔ ۱۹۷۵ - ۱۹۱۲

(۳) کرشن چندر ۱۲۱۹ء - ۱۹۷۵ء اس دور کے اہم افسانہ نگاروں

میں سے ہیں۔ ان کی زبان شاعرانہ ہے۔ انہیں اردو افسانے کا سب سے بڑا

شاعر کہا گیا ہے۔ اس کی وجہ ان کی شعریت ہے۔ ان کا انداز بیان ان افسانوں

میں کمال کو چھو لیتا ہے۔ جہاں منظر شاعرانہ ہو۔ کرشن چندر کو کشمیر کی وادی سے

بہت دلچسپی ہے۔ وہ مختلف جذباتی رویوں سے کام لیتے ہیں جہلم میں ناڈی پڑھنے

ان کے انداز بیان کے سہارے ایک کامیاب افسانہ ہے۔

کرشن چندر کے ہاں ٹیکنیک کا تنوع بھی ملتا ہے۔ ان کے افسانے بالکل نئی

کی ٹیکنیک پر بحث کرتے ہوئے ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

”بالکونی بھی ایک طرح کا خاکہ ہی ہے۔ گلی مرگ کے ایک ہوٹل کا کار اس سیشن ہوٹل کے کمرے، ان کمروں کے رہنے والے، اور رائیڈ منیجر، ہشتی اور بیرے کرشن چندر نے ان سب کرداروں کا الگ الگ تفصیلی خاکہ کھینچا ہے بالکونی صرف چند دنوں کا افسانہ ضرور ہے، لیکن ان جذبی دنوں کے افسانے میں وقت کا عجیب احساس پایا جاتا ہے یعنی زندگی ازل سے قائم ہے اور ابد تک رہے گی“

(دعیار، صفحہ : ۱۵)

کرشن چندر کے ایک افسانے ”نکڑ“ میں بھی تکنیک کا نیا تجربہ ہے۔ اس میں پانچ الگ الگ ٹکڑے ایک مرکز پر جمع کئے گئے ہیں۔ ایسا ہی تجربہ ”غالیچہ“ میں کیا گیا ہے۔ غالیچہ صرف ایک آدمی کے ساتھ رہتا ہے، مگر بیشمار لوگوں کے آنسو اس پر کشیدہ کاری کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

افسانے کی ایک تکنیک ایک ٹریجڈی کو کئی رخوں سے اُبھارنے کی ہے۔ یہ تکنیک کرشن کے افسانہ ”ان داتا“ میں ملتی ہے۔ ممتاز شیریں اس پر بحث کرتے ہوئے لکھتی ہیں :

”کرشن چندر کا مشہور افسانہ ”ان داتا“ بھی اسی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ اس افسانے میں مواد اور اسلوب نے مل کر ایک اچھوتی چیز پیش کی ہے۔ قحطِ رنگال پر کئی افسانے لکھے گئے ہیں اور ممکن ہے بعض افسانوں میں ”ان داتا“ سے بھی زیادہ تیکھا پن اور گہرائی ہو۔ لیکن جو چیز ان داتا کو منفرد اور ممتاز بناتی ہے، وہ فن کار کی رسائی اور تکنیک ہے ایک ہی مواد پر تین زاویوں سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ قحط پر تین مختلف تاثرات کی عکاسی کی گئی ہے۔ یہ تینوں حصے الگ الگ تکنیک میں ہیں۔

پہلے حصے میں خطوط، دوسرے میں مکالمہ، بیان اور عمل کا امتزاج اور تیسرے میں خود کلامی ہے۔ یہ افسانہ نقطہ کو ایک بڑے وسیع پیمانے پر پیش کر کے امتیازی حیثیت حاصل کر گیا ہے۔

(معیار، صفحہ: ۴۵)

اس افسانے میں تین انسانی طبقات کی تصویر ملتی ہے۔ نچلا، درمیانہ اور اونچا طبقہ۔ ان کے رویے اور ان کے مزاج کا خوبصورتی سے تجزیہ کیا گیا ہے ایک غیر ملکی سفارت کار کا ایک OUTSIDER کے طور پر افسانے میں موجود ہے۔ DESCRIPTIVE افسانوں میں کہانی نہیں ہوتی۔ صرف منظر ہوتا ہے۔ کرشن نے یہ تکنیک بھی کامیابی سے برتی ہے۔ ان کا ایک افسانہ ”گرجن کی ایک شام“ میں منظر نگاری کے سہارے افسانہ تخلیق کیا گیا ہے۔

کرشن چندر پر کسی ایک مغربی افسانہ نگار کا اثر تلاش کرنا عجیب ہے۔ وہ متاثر ضرور ہوئے ہیں مگر ان کا تاثر مستقل یاد آئی نہیں رہا۔ وقتی رہا ہے شروع شروع میں وہ مغربی افسانے سے متاثر ہو کر اس تاثر کو فوراً اردو میں منتقل کر دیتے تھے۔ وہ زود دلوں تھے۔ اس لئے بعض اوقات ان کا انداز ایک صحافی جیسا ہوتا ہے۔ کرشن چندر کے یہ افسانے ان کے بہترین افسانے ہیں۔ حسن اور حیوان، ”پلرب دیس سے دلی“، ”دو فرلانگ لمبی سڑک“، ”زندگی کے موڑ پر“، ”گرجن کی ایک شام“، ”ان داتا“ اور ”بالکونی“۔

کرشن چندر نے خوبصورتی اور بدصورتی دونوں میں جن تلاش کیا ہے۔ ان کے ہاں انسان دوستی اور حقیقت نگاری ملتی ہے۔ انگریزی کرشن چندر سن کا بہت اعلیٰ شعور رکھتے ہیں۔

(۶) سعادت حسن منٹو ۱۹۱۳ء - ۱۹۵۵ء اردو کے اہم افسانہ نگار ہیں۔

وہ اپنی بے رحم حقیقت نگاری، ان کی دوستی، فنی پختگی، کردار نگاری، اور انسانی نفسیات کے گہرے شعور کوئے کرافٹنے کے میدان میں اترے اور کامیاب افسانے لکھے۔

ممتاز شیریں نے اپنے ایک مضمون میں منٹو کو پولیس سے متاثر قرار دیا ہے اور پولیس کی طرح "سادے" خیال کیا ہے۔ منٹو کا رویہ دھچکا پہنچانے میں واقعی "سادے" ہی ہے۔

منٹو نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز تراجم سے کیا۔ مشاہیر کے تراجم سے اس نے بہت کچھ سیکھا مگر اس سے زیادہ شخصی اور اجتماعی زندگی کے تجربات سے سیکھا۔ منٹو نے ۱۹۴۱ء تک ۶۷ افسانے لکھے جو چار مجموعوں کی صورت میں شائع ہوئے۔ ان کے بیشتر بہترین افسانے اسی دور میں لکھے گئے۔ نیا قانون، ہنسک پہچان، بلاؤز، دس روپے، ڈریلوک، خوشیا، دھواں، کالی شلوار اور بالو گولی ناٹھ اسی دور میں لکھے گئے۔

منٹو کے اس دور کے افسانوں کے بارے میں ایسے ناگی لکھتے ہیں :
 "ہنسک، نیا قانون، بلاؤز، کالی شلوار، پہچان، سجدہ، دھواں، دس روپے، خوشیا وغیرہ اردو افسانے کی تاریخ میں ایک نئے اسلوب کو متعارف کراتے ہیں۔ ان کے موضوعات غیر روایتی اور چونکا دینے والے تھے۔ ان میں جو سنی اسلوب محترم کیا گیا تھا۔ وہ اردو افسانے کے لئے بالکل نیا تھا۔ منٹو کے افسانے اپنے عہد کے تناظر سے منسک ہیں۔ اس کے کرداروں کی نفسیاتی حالتیں اور ان کے عوامل و محرکات ان کی معاشرت میں ہیں۔"

(سعادت حسن منٹو، صفحہ : ۶۲)

منٹو کے ہاں حیاتیاتی انسان ملتا ہے۔ نظریاتی یا سیاسی نقطہ نظر کی علامت
 انسان نہیں ملتا۔ منٹو کا انسان حیاتیاتی وجود ہے۔ جو ہر حال میں زندہ رہنا چاہتا
 ہے اور زندہ رہتا ہے۔ کھوکھلی قدری اس کے راستے میں یا مال ہوتی ہیں اور منٹو
 ان قدروں کے حسن پر سنتے ہیں اور اس کا مذاق اڑاتے ہیں۔ گو یا منٹو کی سماج سے
 بغاوت ایک مکمل بغاوت ہے، اس کی قدروں کے خلاف اس کے مضبوط سانچے
 کے خلاف ایک بھرپور احتجاج ہے۔

منٹو کے کردار حیاتیاتی انسان ہیں یا حسن عسکری کی تقسیم کے مطابق آدمی ہیں۔
 منٹو کے اس پہلو کو انیس ناگی نے ان لفظوں میں بیان کیا ہے :
 "اس کے لئے سعادت حسن بھی ایک معروض تھا جس کا ادراک منٹو کرتا
 تھا۔ سعادت حسن زندگی کی سختیاں سہتا تھا اور منٹو اسے زندہ رہنے کا مقابلہ
 کرتا تھا اور حقیقت سے رو بردہ ہونے کا حوصلہ دیتا تھا" سعادت حسن اور منٹو ایک
 ہیں دو وجود ہیں، جن میں توازن اور ہم آہنگی ادب کی تخلیق کے لئے ضروری ہے
 یہی وہ توازن ہے جس کے بارے میں سارتر کہتا ہے کہ فنکار اور آدمی کو باہمی
 طور پر اپنی SALVATION کے لئے جدوجہد کرنی چاہیے۔"

(سعادت حسن منٹو، صفحہ ۱۰)

منٹو کا یہی معروضی انداز تھا جو کسی جذبے اور کسی احساس کو حقیر نہیں سمجھتا تھا،
 نہ ہی وہ کسی جذبے سے ڈرتا تھا۔ وہ ہر جذبے کا سامنا کرنے کا پورا پورا حوصلہ
 رکھتا تھا۔ محمد حسن عسکری لکھتے ہیں :

منٹو کی شخصیت اردو کے افسانہ نگاروں میں سب سے زیادہ
آزاد تھی۔ اس میں اس نے اپنے احساسات پر کسی قسم
کی بندشیں نہیں لگائی تھیں۔ جب اس کے احساسات ایک دوسرے سے

آزاد ہونے لگتے تھے، تو یہی چیز اس کے افسانے کے لئے ہلک بھی ہو جاتی تھی۔ لیکن اردو میں کوئی افسانہ نگار ایسا نہیں، جو احساسات کی آزادی سے اتنا کم ڈرتا ہو۔“

(ستارہ یایادبان، صفحہ: ۳۵۵)

منٹو رفعت نگاری کا الزام لگا۔ حالانکہ ۱۹۴۷ء تک اس نے ۶۷ کے قریب افسانے لکھے۔ ان میں سے کم از کم (۱۸) تعلق انفرادی محبت اور زندگی کے دوسرے معاملات سے ہے۔ ان میں سے ۱۸ کہانوں کا موضوع طوائف ہے (۱۶ کہانوں کا موضوع انفرادی جنسی رویے ہیں۔ اس شمار پالی مناسب کو سامنے رکھ کر ہم کہہ سکتے ہیں کہ منٹو کے ہاں جنس کا موضوع ہر کہیں غالب نہیں ہے۔ منٹو نے دراصل زندگی کو بے نقاب کر دیا ہے۔ جنسی رویہ بھی جس کا ایک پہلو ہے، اس کے بے نقاب ہونے سے بہت سی جھینوں نے بریل پڑ گئے۔

منٹو کے ۱۹۴۷ء کے بعد کے افسانوں کا تجزیہ آئندہ آئے گا۔

⑤ عصمت کے افسانے حقیقتوں کے مختلف پرت کھولتے ہیں۔ مثلاً ہندی، بچھو، بھونچھو، پردے کے پیچھے، کیڈل کورٹ اور لحاف میں خالص حقائق کو ظلم بند کیا گیا ہے۔ ”عشق پر زور نہیں“ دو ہفتے، بے کار، اور گلدان میں حقیقی دنیا کو عمومی بنا یا گیا ہے۔ جب کہ ”چومٹی کا جوڑا“، ”پنچھر“، ”یار“، ”نفرت“، ”بیزار“ اور ”خدمت گار“ میں حقیقت سے مشابہ دنیا تخلیق کی گئی ہے۔

عصمت کے ہاں کہ دار زندہ اور جیتے جاگتے حیاتیاتی انسان ہیں، کسی نظریے کی علامت یا طبقے کی تعمیم نہیں ہیں۔ وہ اپنی ایک طبقاتی اور سماجی حیثیت کے علاوہ انفرادی حیثیت بھی رکھتے ہیں۔ ان کی سماجی جنسی اور انفرادی نفسیات کے مجموعے سے کہ دار تخلیق کئے گئے ہیں۔ فضا عام اور نچلے طبقے کی ہے۔ یہ حیاتیاتی زندگی کو

www.KhadoSunnat.com
 ۳۸۳
 ریسے کھڑے ہیں نہیں پہننا مکہ نہ رہ سیر نہیں درزی و لہر
 برقرار رکھنا چاہتے ہیں مثلاً دو ہاتھ کا کردار رام اوتار اپنے حرامی بچے کو اپنانے
 کی قویہ یوں کرتا ہے:

”سرا بڑا ہو جائے گا۔ اپنا کام سیٹے گا۔ رام اوتار نے گڑا گڑا سمجھایا
 وہ دو ہاتھ لگائے گا، تو اپنا بڑھا پاتیر ہو جائے گا“ (دو ہاتھ)
 یہ افسانہ ایک لکھیا کی بیٹی کی زبانی ہے۔ ان کے افسانے واحد متکلم کی زبان میں
 ہیں۔ یہ واحد متکلم کبھی افسانے میں شریک ہوتا ہے اور کبھی ایک طرف کھڑا ہو کر سارا
 منظر دیکھتا ہے اور بوقت ضرورت خود بھی کہانی کا حصہ بن جاتا ہے۔

عظمت کے ہاں مکالمے سے بہت کام چلایا جاتا ہے۔ اکثر افسانے تو بیشتر
 مکالموں ہی کا مجموعہ ہیں۔ انہیں مکالموں کا سلیقہ آتا ہے۔ ان کی زبان قینچی کی طرح
 چلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے کہیں بھی گفت گو کی رفتار کم نہیں ہوتی۔
منٹو کی طرح محسن گوئی کے الزام کی مانند عصمت چغتائی بھی ہے۔ عصمت چغتائی

کے ہاں بھی منٹو کی طرح بے رحم حقیقت نگاری ہے۔ اس کے افسانہ لحاف کے حلاف
 تو باقاعدہ مقدمہ بھی چلا۔ مگر ادب کی عدالت کا فیصلہ اس کے حق میں ہی رہا۔ عصمت
 چغتائی برصغیر کی پہلی افسانہ نگار باغی خاتون ہیں۔ انہوں نے چھپ چھپ کر کی
 جانے والی گفتگو کس دھڑے سے کہی ہے۔ ان کا کہنا تھا کہ مرد ہی بے حیا نہیں
 ہوتے اور صرف مرد ہی گندی باتیں نہیں کرتے، عورتیں بھی گندی باتیں کرتی ہیں،
 انہوں نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جب محلے کی عورتیں جمع ہو کر بیٹھ جاتیں تو لڑکیوں
 سے کہا جاتا چلو بھاگو۔ مگر عصمت کہیں ہلنگ کے نیچے گھس کر رہ باتیں سن لیتی عصمت
 کے افسانے اسی قسم کی باتوں سے بھرے پڑے ہیں۔ ایک افسانے
 کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو:

”میاں کا ایک دوسرے اعلیٰ افسر کی بیوی سے شہور دمخبر قسم

کا عشق چل رہا ہے اور بیوی اس کے ایک ہم عصر سے مانوس ہے جس کی بیوی اپنی سہیلی کے میاں سے اٹکی ہوئی ہے۔ یہ سہیلی ایک سار جنٹ کے دام الفت میں گرفتار ہے، جس کی اپنی بیوی ایک بو جھل سے سیٹھ کے پاس رہتی ہے، جس کی پرانی چیمپاک دو بیوی میٹھر سے ابھی ہوئی ہے۔“

(ہو بیٹیاں)

عصمت کے افسانوں میں جنسی گھٹن کی شکار عورتوں اور مردوں کا ذکر بہت کھل کر کیا گیا ہے۔ اسی لئے تو ان کے ادب کے ایک حصے پر PORNOGRAPHIC ہونے کا الزام لگایا گیا ہے، لیکن یہ ایسے نہ ہوتے تو کیا ہوتے۔ کچھ بھی نہ ہوتے بے جا سے اور بے ڈھنگے سے۔ اکثر افسانوں کا حسن ان کا یہی بے باک انداز ہے۔ عصمت نے درمیانے اور نیچے طبقے کی زندگی کے مناظر بھی بڑی مہارت سے پیش کئے ہیں۔ اس سب کچھ پر مستزاد عصمت کا انداز بیان ہے۔ قطرے میں دجلہ سمیٹنے کا انداز۔ بہت کچھ کو سیرٹ کر ایک فقرے میں کہہ دینے کا انداز بہت خوب ہے۔ اکثر جگہ تشبیہات اور استعارات سے ایسا کام نکالا ہے کہ بہت ساری تفصیل سے یہ کام نہ ہو سکے۔

⑤ [راجندر سنگھ بیدی ۱۹۱۵ء - ۱۹۸۳ء] اردو کے اہم افسانہ نگار ہیں بیدی اپنی افسانہ نگاری کے بارے میں لکھتے ہیں :

افسانہ ”دس منٹ بارش میں“ مجھ اس لئے پسند ہے کہ اس میں طبقاتی کش مکش اور سرمایہ دار کی ہوس رانی اور غریب کی بے چارگی اور بے بسی کھانے کی کوشش کی گئی ہے اور یہ افسانہ تکنیک کے اعتبار سے مغربی معلوم ہونے کے باوجود پس منظر کے نقطہ نگاہ (سے) ایک خاص مشرقی چیز ہے۔“

(میرا بہترین افسانہ مرتبہ محمد حسن مسکری، صفحہ ۲۳۲، ۲۳۳)

بیدی کے اس بیان سے تین باتیں مترشح ہوتی ہیں :

(۲) بیدی طبقاتی کشمکش کو اپنے افسانوں کا موضوع بناتے ہیں یعنی آسمانی

حقیقت نگاری کی طرف مائل ہیں۔

(۳) یکنیاک کے سلسلے میں مغرب سے متاثر ہیں۔

(۴) اپنے افسانوں کا پس منظر اور ماحول اپنے ہی معاشرے سے تیار کرتے ہیں

ممتاز شیریں نے اپنے ایک افسانے ”مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر“ میں بیدی کو شعوری یا غیر شعوری طور پر چخوف سے متاثر ہو کر قرار دیا ہے۔ اب یہ چخوف کیا تھے، ان کا نظریہ ادب بھی ممتاز شیریں نے اپنے اسی مضمون میں بیان کر دیا ہے۔ وہ لکھتی ہیں :

”چخوف کی نظر میں بھی زندگی میں اتنی ہی قنوطیت ہے کہ کوئی ادب

قنوطیت میں زندگی کا مقابلہ نہیں کر سکتا اور اس نے کہا تھا :

COULD OUTDO REAL LIFE IN CYNICISM لیکن چخوف

کی نظر ایک معالج کی نظر تھی :

”ایک معالج کے لئے دنیا میں کوئی چیز گندی نہیں۔ ایک ادیب کو

چاہیے کہ اپنی داخلی، ذاتی نقطہ نظر کو چھوڑ کر ایک معالج کی سی معروضیت

برتنے اور برہنہ کی کوشش کرے کہ کوڑے کے ڈھیر بھی لینڈ سکیپ میں آئی

ہی اہمیت رکھتے ہیں اور انسان کے برے وحشی، سبکانی جذبات بھی اتنے

ہی فطری ہیں جتنے اچھے اور نیک جذبات۔“

(معیار، صفحہ ۹۶، ۹۷)

بیدی کے ہاں انسان کے شعور کی مختلف تہوں کو الٹے اور اس کے تحت الشعور

میں اترنے کی کوشش ملتی ہے۔ ان کے نمائندہ افسانوں میں ”بھولا، گرم کوٹ،

گرہن، لاجوتی، اپنے دکھ مجھے دے دو، لمبی سڑکیں، اور صرف ایک سگریٹ شمار کئے جاتے ہیں۔ اس خمریت کو طویل بھی کیا جاسکتا ہے۔

غٹو کے ہاں تلخی ملتی ہے۔ کرشن کے ہاں شیرینی مگر بیدی کے ہاں تلخ، خیریں اور ترش سب مل کر ایک ذائقہ بن گئے ہیں۔ بیدی نے مزاج کی کیفیت پیدا کر کے اس ذائقے کو زیادہ چاشنی دے دی ہے۔ ”بھولا“ ایک بچے کا کردار ہے مگر یہ اپنی وسعت میں انسانیت کے بھولپن کا نمائندہ ہے۔

گرم کوٹ میں ایک کلک کا کردار پیش کیا گیا ہے، جو ہر لحاظ سے کلک ہے۔ جس کی امیدیں قلیل اور آمدنی قلیل تر ہے۔

لاجوتی ایک مغویہ عورت کی کہانی ہے۔ فسادات کی جذباتی فضا میں اس قدر دھیمی آواز کی کہانی لکھنا واقعی بیدی کا کمال ہے۔ گرہن میں ٹیکنیک کا واقعی ایک خوبصورت تجزیہ ہے یعنی ماحول کا کرداروں پر اثر دکھایا گیا ہے۔ ”اپنے دکھ مجھے دے دو“، ”لمبی سڑک“، ”اور صرف ایک سگریٹ“، میں سماجی اور انسانی صورت حال کے ساتھ ساتھ انسان کی نفسیاتی کیفیت کا بھی خوبصورت تجزیہ کیا گیا ہے۔ یہ درست ہے کہ سماج کی ناہمواری ان لوں پر کئی اثرات مرتب کرتی ہے، مگر ان اثرات میں بھی ہر جگہ انفرادیت ملتی ہے۔ بیدی اس انفرادیت کی تلاش میں ہیں۔

بیدی کے افسانوں کا مرکزی کردار عورت ہے۔ مگر وہ مانویوں کی طرح ان کے ہاں خوابوں کے خیرے میں رہنے والی عورت نہیں۔ زندگی کی بھینٹ میں اپنا راستا تلاش کرنے والی، آقا دہ خاک عورت جو صرف عورت ہی رہنا چاہتی ہے، جو اگر دیوی بنے تو بھی اس کا گھر بس کراہ جاتا ہے۔ ان کے ہاں عورت کے بارے میں ہندوستانی مرد کے نظریات بھی ہیں کہ وہ

عورت کو بیسواہی خیال کرتا ہے۔ عورت کی عظمت کا قائل نہیں۔ مگر بیدی تو عورت کے صرف ایک ہی روپ کے قائل ہیں اور وہ ہے ماں کا روپ وہ بیٹی ہو یا بیوی بلا آخر اس کا کردار ماں کا کردار ہے۔

منٹو صرف کرداروں کے سہارے کہانی تخلیق کرتے ہیں۔ مگر بیدی نے اپنے کرداروں کو بہت اہمیت دینے کے باوجود افسانے کی ساری ذمہ داری ان کے سر پر نہیں ڈال دی۔

بیدی کی زبان پر اکثر اعتراض کیا جاتا ہے۔ اسی کا جواب یہ ہے کہ بیدی کرداروں کے ذریعے خود نہیں بولتے ان کو ہی بولنے کا موقع دیتے ہیں۔

⑦ احمد علی نٹویاکرشن کی طرح مشہور نہیں ہوئے۔ مگر ان کے ہاں گہرا شعور ملتا ہے

ان کے ہاں حقیقت اور ماعدائے حقیقت دونوں کا استخراج ملتا ہے۔ ان کے ہاں ان کے ہاں حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ آزاد تلازم خیال بھی ملتا ہے۔

احمد علی کا فنکا سے متاثر ہیں۔ اسی لئے ان کے ہاں رزمی انداز بھی ملتا ہے۔ ان کے افسانوں پر کانفکا کے اثرات کے بارے میں ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

”احمد علی کی جن تحریروں میں خاص طور پر کانفکا کی رزمیت اور طریقہ

اظہار پایا جاتا ہے وہ ”قید خانہ“ ”ہمارا مکرمہ“ اور ”موت سے پہلے“ ہیں

جن میں کانفکا کے افسانوں سے نہیں بلکہ THE TOLAL اور THE CASTLE سے نیابت پائی جاتی ہے۔

(دمیہار، صفحہ : ۱۰۶)

قید خانہ میں انسانی روح کئی دائروں میں قید ہے۔ موت سے پہلے ایک ایک بھیانک خواب ہے۔

احمد علی کی بہترین کہانیوں میں ”ہماری گلی“ ”پریم کہانی“، ”قلعہ اور گرنے

دنوں کی یاد“ شامل ہیں۔ احمد علی کا انداز زمزیرہ اور لب و لہجہ فلسفیانہ ہے ان کے ہاں ایک اعلیٰ درجے کے افسانہ نگار کا شعور ملتا ہے۔ ”ہماری گلی“ تو

ٹیکنیک کا ایک نیا تجربہ ہے۔ **عزیز احمد** کے ہاں ایلی زولا کی **فطرت** اور حقیقت نگاری ملتی ہے۔

عزیز احمد نے لکھا ہے کہ وہ یکے سے متاثر ہیں۔ ان کے ہاں حقیقت نگاری اور فطرت پسندی ملتی ہے۔ عزیز احمد نے طویل افسانہ نگاری میں کمال حاصل کیا ہے۔ ان کے افسانوں کی دنیا بڑی وسیع ہے۔ ان کے ہاں جنس اور اشتہالی

حقیقت پسندی یکجا ملتی ہے۔ ان کے افسانوں میں ”بدن سینا اور صدیاں“ ”ٹیکھ ملہار“ اور ”دیک راگ نمائندہ افسانے ہیں۔

اختر اور بنو یونس نے اپنی شخصیت کے بارے میں لکھا ہے :
”میرے دل و دماغ اور میری شخصیت کی تعمیر میں چند چیزوں نے

بہت حصہ لیا ہے۔ احمدیت، اقبال کی شاعری، نیاز کی فسانہ نگاری، سائنس کا مطالعہ، گھر کی فضا، اشتراکیت کا مطالعہ اور ”میری مسلسل علامات وغیرہ“

(میرا بہترین افسانہ مرتبہ محمد حنیف عسکری، صفحہ : ۳۱۸)

ان کے افسانے کلیاں اور کانٹے، ”انارکلی“، اور ”بھول بھلیاں“، ”ندگانی“ اور زوجہ بشتانی اپنی حقیقت نگاری اور اپنے سماجی شعور کی بدولت اچھے افسانے ہیں۔

غلام عباس ۱۹۰۹ء - ۱۹۸۲ء کے نام کے ساتھ ہی آنندی اور اودھ کرٹ

کا خیال ذہن میں آتا ہے۔ آنندی میں مرکزی کردار ایک شہر ہے جو بازار حسن کے

آس پاس بس جاتا ہے۔ مگر جب یہ شہر بس چلتا ہے، تو بازار حسن ہی سب کی آنکھوں

میں کھٹکتے لگتا ہے۔ پھر بازار حسن کو دوبارہ شہر سے باہر منتقل کر دیا جاتا ہے آنندی

میں وقت بیس سال پر محیط ہے۔ اس میں ایک یاد و شخص نہیں، پورا شہر مری کی کردار ہے۔ یہ ٹیکنیک کا ایک نیا تجربہ ہے۔ جزئیات نگاری، منظر نگاری وغیرہ سب کچھ نے اس افسانے کو اردو ادب کے چند گنے چنے افسانوں کی فہرست میں شامل کر دیا ہے۔ اور کوٹ کا نوجوان بھی اپنا انفرادی کردار ادا کرنے کی بجائے نعیم کا حامل ہے۔ یہی غلام عباس کا فن ہے۔ اور کوٹ کا نوجوان بھی پورے سماج کی علامت بن گیا ہے۔ اس طرح اس کا کردار دو سطحوں کا حامل ہو گیا ہے۔ پہلی سطح ایک ریاکار اور لابیالی نوجوان کی ہے اور دوسری سطح حیثیت لگے اور اندر کا میل چھپائے سماج کی ناک کاٹنے والے میں بھی ٹیکنیک کا نیا تجربہ ہے۔ سارا افسانہ مکالموں پر مشتمل ہے۔

غلام عباس کے ہاں کردار نگاری کی بھی اچھی مثالیں مل جاتی ہیں مثلاً کون اس کا فقیر اس سلسلے کا ہی افسانہ ہے۔

غلام عباس حقیقت کی دنیا میں رہتے تھے اور اس دنیا کے افسانے لکھتے تھے۔ ان کے افسانوں میں سماجی اور عمرانی حقیقتوں کی تلاش ملتی ہے۔ ان کے ہاں انسانی رویے کی عمرانی بنیادوں کی تلاش بھی ملتی ہے، جو ان کے اکثر افسانوں کا خصوصی موضوع ہے۔ غلام عباس خیر و شر کے بارے میں اپنے نظریے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”جنگ اور صلح، ظلم اور انصاف، گناہ اور ثواب کے خواص و زوال سے ابن آدم کی سرشت میں داخل ہیں اور دنیا کی بھلائی اور انسانی فطرت کا تقاضا یہی ہے کہ یہ خواص اب تک اس میں موجود رہیں۔“

د میرا بہترین افسانہ مرتبہ محمد حسن عسکری، صفحہ: ۲۳۲

یہ بات غلام عباس کو ترقی پسندوں سے جدا کرتی ہے۔ ان کے ہاں انقلابی

آدرش نہیں۔ جدوجہد نہیں، بس معاشرہ جیسا ہے انہوں نے پیش کر دیا۔ منٹو کی طرح نشتر نہیں چھوٹے۔ انہوں نے معاشرے کی جو تصویر پیش کر دی ہے، وہ خالص معروضی ہے۔ وہ جو موضوع دیکھتا ہے بیان کر دیتا ہے۔

(۱۵) ممتاز مفتی [نئی دہلی] افسانہ نگار ہیں۔ وہ ڈی ایچ لازنس سے بھی متاثر ہیں ان کا خاص موضوع جنسی نفسیات ہے۔ اس کی وجہ ان کا ذہنی پس منظر ہے جس کی تصویر ”علی پور کا ریل“ میں ملتی ہے مفتی نے پنجاب کے دیہات کی روح کو سمونے کی کوشش کی ہے مفتی کو دار کے نئیاتی مطالعے میں سپاٹ پن سے اپنے آپ کو بچائے رکھتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں ڈپٹی آخر تک موجود رہتی ہے۔

[محمد حسن عسکری (۱۹۱۹ء - ۱۹۷۸ء)] نے بھی نئیاتی افسانے لکھے۔ وہ دار کی نئیاتی کیفیت کے مطالعے میں سپاٹ پن کی حدود کو چھو لیتے ہیں انہوں نے شعور کی روتہ کی تکنیک استعمال کی ہے۔ ان کے افسانے حرم مجادی اور چائے کی پیالی، کامیاب افسانے ہیں۔ یہ دونوں افسانے داخلی حقیقت نگاری کی ایک خوبصورت مثال ہیں۔ حرم مجادی میں صرف چند گھنٹوں کا قصہ ہے۔ اس کا انجام ایک نرس کا ایک لفظ ہے۔ وہ ایملہ کو حرم مجادی کہتی ہے اور ایملہ کا پورا کردار سامنے آ جاتا ہے۔

اس دور کے دوسرے لکھنے والوں میں سے اختر حسین رائے پوری، اوپنڈر ناتھ اشک، محمد علی رودلووی، دیوندر ستیا رتھی، رشید جہاں اور علی عباس حسینی نے حقیقت نگاری کی کوشش کی اور اچھے افسانے لکھے۔ ایسی قویہ فہرست خاصی طویل ہے۔ مگر نمائندہ رجحانات مذکورہ افسانہ نگاروں کے ہاں ملتے ہیں۔

ڈراما نگاری

۱۸۵۷ء سے پہلے اردو ادب میں امانت لکھنؤی کے اندر سمجھا کہ ڈراما کہا جاتا ہے۔ اس کے علاوہ اردو ادب میں ڈرامے کی بجائے رہیں لکھے گئے۔ امانت کے اندر سمجھا کا بیشتر حصہ بھی منطوق ہے۔

۱۸۵۷ء کے بعد اردو میں پہلا نثری ڈراما لکھا گیا۔ اب تک کی تحقیق کے مطابق نواب سید محمد آزاد کی تصنیف ”نوابی دربار“، کو پہلا نثری ادبی ڈراما قرار دیا گیا ہے۔ رام بابو سکینہ نے اسے فادل مکھدیا۔ غلط فہمی اس وقت دور ہوئی جب ممتاز بنگلوری نے نوابی دربار کو مرتب کے شائع کر دیا۔

”نوابی دربار“ اجڑتے ہوئے درباروں کا ذکر بھی ہے اور مضحکہ بھی۔ بہر حال یہ نئے عہد میں پرانی دنیا کی بساط المٹنے کا منظر ہے۔ یہ چھ سات دن کی کہانی ہے اور آٹھ حصوں میں پیش کی گئی ہے۔ یہ ڈراما مصاحبیں کے ہاتھوں لٹے والے ایک نواب کا قصہ ہے، جو ۱۸۷۸ء میں ادوہ پینچ میں مختلف اقساط کی صورت میں شائع ہوا۔ اس کا انداز طنزیہ اور مزاحیہ ہے۔

”نوابی دربار“ حقیقت نگاری، مشاہدے کی گہرائی، جزئیات نگاری، زبان بیان کی سادگی، تہذیبی شعور اور دوسری کئی خوبیوں کا حامل ہے۔ واقعات کی ترتیب میں نظم و ضبط اور ہم آہنگی ملتی ہے۔ پلاٹ میں ایک مسلسل ارتقا ملتا ہے۔ اس کے پانچویں اور چھٹے حصے میں کشمکش ساتویں حصے میں نقطہ انجام ملتا ہے۔ جب کہ آٹھویں حصے میں قصہ ایک فطری اختتام کو پہنچتا ہے۔ جہاں ساری گتھیاں سلجھ جاتی ہیں۔ اس ڈرامے میں مکالمہ نگاری پر بھی خاص محنت کی گئی ہے۔ کوئی مکالمہ بھی ایسا نہیں، جو کردار سے مناسبت نہ رکھتا ہو۔ اس ڈرامے کی زبان رواں، سستہ، سلیس اور سادہ ہے۔ غرض نوابی دربار ہر لحاظ سے اردو کا پہلا نثری ڈرامہ کہلانے کا مستحق ہے۔

”نوابی دربار“ اپنی تمام فنی خوبیوں کے باوصف زیادہ ممتاز نہ ہوا۔ ڈرامے کو مقبول عام بنانے میں پارسیوں کی بھرتی لکھنؤ کی خدمت بہت ہیں۔ انہوں نے مختلف فنکاروں سے کئی ڈرامے لکھوائے اور شیعہ کر لے۔ ان فنکاروں میں آرام، پارکھ، رونق بنارسی، ظریف، جباب رام پوری، طالب بنارسی، فقیر محمد تیغ، نظیر حسین سنا، دیوئی، بزرگ لاہوری، جوہر بنارسی، احمد حسین خاں، نامی، امراد علی، مراد بریلوی، دیوانہ امرتسری، افسوں مراد آبادی، عبدالوحید قیس، حافظ عبداللہ، نظیر بیگ نظیر اور احسن لکھنؤی شامل ہیں۔

اردو میں ڈراما کو متعارف کرانے کے ساتھ ساتھ بہت سی فنی خصوصیات کو نبھانے والے پہلے شخص آغا حشر ہیں۔

آغا حشر ۱۸۷۶ء - ۱۹۲۵ء ایک بہت پہلو شخصیت کے مالک تھے وہ خطیب تھے، شاعر تھے، اور متاخر تھے۔ ان کا مطالعہ متنوع تھا۔ وہ بالحد الطبیعیات سے بازاری نادلوں تک مطالعہ کرتے تھے۔ انہوں نے ڈراموں میں فنی خصوصیات کو نبھایا بھی اور قربان بھی کیا۔ ان کے سامنے ڈرامے کے فن کا لحاظ بھی تھا اور عوام کی پسند کا خیال بھی۔ اس لئے انہوں نے فن کی بہت سی ضروریات کا خیال بھی کیا۔ اور بعض اوقات قربان بھی کیا۔ حشر کا کارنامہ خاص یہ ہے کہ انہوں نے ایسے دور میں فنی لحاظ سے بہت حد تک کامیاب ڈرامے لکھے، جب ڈرامے کی دنیا ہی ویران تھی۔ کوئی دوسرا اعلیٰ درجے کا ڈرامہ نگار موجود ہی نہ تھا۔ نہ ڈرامے کی بڑی یا مضبوط روایت ہی موجود تھی۔

آغا حشر نے اٹھائیس ڈرامے لکھے۔ یہ ڈرامے ۱۸۹۹ء سے ۱۹۳۰ء تک کے عرصے میں لکھے گئے۔ اسی عرصے میں وہ مدت بھی شامل ہے۔ جب وہ تبلیغ دین میں مصروف ہو گئے۔ اور انہوں نے چار سال تک کوئی ڈرامہ نہ لکھا۔ ان کے معروف ڈراموں کے نام یہ ہیں: مرید شک، اسیر حرم، سفید خون، جسدِ ہوس، خوابِ ہستی، بلوا جنگ، یہودی کی لڑکی، ترکی جو، آنکھ کا نشہ، دل کی پیاس، سنار چکر، و تم و سہراب۔

ان کے ڈراموں میں طبع زاد اور مترجم دونوں قسم کے ڈرامے شامل ہیں۔ ان کی فنی حیثیت پر بحث کرنے ہرگز عشرتِ رحمانی لکھتے ہیں:

”حشر کے ڈراموں کو فن کی کسوٹی پر پرکھا بعض حیثیتوں سے دشوار ہے۔ کیونکہ

انہوں نے اپنے فن کو اپنی ذمات کا پابند نہیں بنایا بلکہ شیخ کی ضروریات اور امکانات کا اسیر رکھا۔ وہ پلاٹ میں بھی کم سواد عوام کی پسند کا خیال رکھتے تھے۔ اور ڈرامے میں کوئی ایسی کش مکش یا پیچیدگی پیدا نہ ہونے دیتے تھے جو عوام کی سمجھ سے بالا تر ہو۔ شاید اسی وجہ سے ان کی ظرافت بھی پست درجہ کی ہوتی تھی۔ وہ کامیڈی اور ٹریجڈی کا ایک سطحی تصور رکھتے تھے۔ ان کے ہنر دو پلاٹ ساتھ چلتے تھے، جن میں سے ایک کا تعلق دوسرے سے بالکل نہ ہوتا تھا دو قصوں کا ایک ساتھ چلنا بہت بحث طلب مسئلہ ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ ایسا کرنا فنی حیثیت سے ٹھیک تھا یا نہیں، لیکن آنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اس کا اثر اتحاد مکان اور وحدت زمان پر برا پڑتا ہے۔ حشر کے مکالمے خاص طور سے مطالعہ کے مستحق ہیں کیونکہ ان میں تنوع پایا جاتا ہے کبھی کبھی وہ بالکل مقفی عبارت لکھتے تھے اور کردار نثر میں بات کرتے کرتے شاعری کرنے لگتے تھے کبھی ان کی گفت گو بالکل فطری اور سادہ ہوتی ہے۔ جو ماحول سے مطابقت رکھتی تھی کبھی وہ فارسی آئینہ اندوز ہوتے تھے، کبھی اچھی خاصی شکل ہندی، شاید یہی وجہ تھی کہ مختلف مزاج کے لوگ ان کے ڈراموں سے لطف اندوز ہوتے تھے اور ان کی قوتِ اظہار کا لوٹا مانتے تھے۔

(اردو ڈراما کا ارتقا، صفحہ: ۳۶۹، ۳۷۰)

عشرتِ رضائی کی رائے زیادہ تر منحنی پہلوؤں کو سامنے لاتی ہے۔ حشر کے بل بہت سی فنی خوبیاں موجود ہیں۔ ان کے اکثر پلاٹ مرتب اور مربوط ہیں۔ ادبی لطف بھی ہے۔ بعض جگہ سماجی مسائل کے علاوہ حیات و کائنات کے مسائل بھی ملتے ہیں۔ انسانی نفسیات کی بعض پوشیدہ گھتیاں کو کھیلانے کا پتا بھی چلتا ہے۔ اگرچہ ایسے مقامات بہت کم ہیں۔ مجموعی طور پر انہوں نے ادبی اور تفریحی دونوں حوالوں سے ڈرامے میں بہت سے خوش گوار اضافے کئے۔

آغا حشر کے معاصرین میں کئی نام آتے ہیں جنہوں نے ڈرامے کو ترقی دی۔ مگر ان میں کوئی بھی آغا ساقد اور نہیں۔ بہر طور ان کے نام یہ ہیں۔

پنڈت نرائن پرشاد بدیناب، میر غلام عباسی، سید کاظم حسین نشتر، عبداللطیف شاد، غلام محی الدین شادان، آغا شاعر قزلباش، محشر انبالوی، دھرت علی دھرت، مانگی دہلوی،

آرزو لکھنوی، آرزو بدایونی، نور الدین حیدر آبادی، نیر دلوی، پنڈت رادھے شام،
اور ریاضی دہلوی وغیرہ۔

اس دور میں بعض ایسے اکابر ادب نے بھی ڈرائے لکھے، جن کا بنیادی دائرہ تصنیف
ڈراما نہیں تھا۔ مثلاً مرزا سوا، جو بنیادی طور پر ناول نگار تھے۔ انہوں نے منظوم ڈراما
محلی انجمن لکھا۔ اور ایک نثری ڈراما ”طلسم امیر لکھا، جو فلاطون کے فلسفہ الہیات
کے اہم نکات پر مشتمل ہے۔ شر لکھنوی نے بھی شہید دغا اور مودہ تلخ لکھے ظفر علی خاں نے
تو کہ بھر بلڈیم، مولانا عبد الماجد دریابادی نے زود پیشیاں اور پریم چند نے دو طبع آرزو
ڈرائے (دک بلا، اور ”رومانی شادی“) اور چند تراجم پیش کئے۔

۱۹۳۰ء میں آغا حشر کادور ختم ہوتا ہے۔ اس کے بعد کے دور میں دو تمام نمایاں ہیں۔
حکیم احمد شجاع، اور امتیاز علی تاج۔ اور تاج کی شہرت کا سبب تھا ان کا ڈراما ”انارکلی“
جو انہوں نے اپنی طالب علمی کے دور میں لکھا۔ بعد میں وہ اس قدر محنت نہ کر سکے کہ اتنا بڑا ڈراما
لکھیں۔ حکیم احمد شجاع نے ۱۹۱۸ء میں ڈراما نگاری کا آغاز کیا یعنی آغا حشر کے عہد میں آغاز کیا
ادرا ان کے بعد تک لکھتے رہے۔ ان کے ڈراموں میں سے مشہور یہ ہیں:

حسن کی قیمت، باپ کا گناہ، بھیشم پرتگیا، آخری فرعون، جانا باز، بھارت کا
لال، اور دلہن۔

انہوں نے ریڈیائی اور ٹی وی ڈرائے بھی لکھے، اور اس فن کی بہت خدمت کی۔ ان
کے ڈراموں میں فنی پیشگی ہے۔ ان کا مذاق اور شعور دونوں بلند ہیں۔ انکی لٹے وہ عوام میں
مقبول نہ ہو سکے۔

امتیاز علی تاج کا ڈراما ”انارکلی“ مشہور رومانی قصہ انارکلی اور شہزادہ سلیم یعنی
نور الدین جہانگیر کے عشق پر مبنی ہے۔ ان کے ہاں جلال و جمال ایک دوسرے کے مقابل صف
آرا ہیں۔ جلال جمال کو بظاہر شکست دیتا ہے۔ مگر کئی لحاظ سے شکست کھا جاتا ہے۔ تاج
نے کہ داروں کو اپنی فنکاری سے زندہ کر دیا ہے۔ ان کی صفات حسن و جمال، وفا، جفا،
ہمدردی، بغاوت، نفرت، محبت، دغا، فریب، رقابت گویا ہر شے ان کے مکالمے کے
ذریعے سامنے آگئی ہے۔ اس ڈرائے کے حوالے سے کئی سوالات اٹھائے گئے ہیں مثلاً یہ
المیہ کس کا ہے، انارکلی کا، سلیم کا یا اکبر کا۔ سید احتشام حسین رضوی کے نزدیک یہ المیہ

اکبر کا ہے، جس میں شہنشاہ اکبر، باپ اکبر کو شکست دیتا ہے۔
یہ ڈراما ماضی کے ایک دور کو ہی سامنے نہیں لاتا۔ اس کا دور جدید سے وابستہ
بھی قائم کرتا ہے۔ اس میں ایک انسانی صورت حال فنی صداقت سے پیش کی گئی ہے، جو موجود
عصر کو بھی پیش کر رہی ہے۔ ڈرامے کے کردار اپنے سماجی منصب سے ہٹ کر انسانی سطح
پر یکساں جذبات کے حامل دکھائی دیتے ہیں۔

”انارکلی“ کا ارتقا فطری انداز کا حامل ہے۔ اس میں تین ایکٹ ہیں۔ تین
نمایاں کردار ہیں اور اس کا بنیادی کردار انارکلی بھی تین حصوں میں تقسیم ہو جاتا ہے۔
۱۔ عشق ۲۔ رقص اور ۳۔ موت

اس میں کرداروں کی جذباتیت، دار فتم مزاجی اور سماجی منصب کی کش مکش
بڑی خوبی سے نمایاں کی گئی ہے۔ بیشک انارکلی ایک کامیاب ڈراما ہے۔

تنقید (۱۸۵۷ء کے بعد)

اردو میں تنقید کے نام پر دور قدیم میں تذکرے ملتے ہیں۔ یہ تذکرے اس زمانے کی ادبی تاریخیں ہیں، جس طرح اس زمانے کی سیاسی تاریخوں کا حال پتلا تھا، ویسا ہی ادبی تاریخوں کا حال تھا۔ تذکرہ نویس حروف تہجی کے اعتبار سے شاعروں کا حال بیان کر دیتے تھے۔ مگر یہ حال اس قدر مختصر ہوتا تھا کہ نہ تو ان کی شخصیت کی تعمیر ہوتی تھی نہ ان کے زمانے کے احوال کا پتہ چلتا تھا۔ اور نہ ہی ان کے کلام پر تنقید، اور اس کا تجزیہ ملتا تھا جس طرح شاعروں میں سامعین واہ واکر دیتے ویسے ہی ان کے کلام پر رائے دے دی جاتی تھی۔

۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی نے قدیم دنیا کی بساط پلٹ دی۔ اور ایک نئی دنیا کی بساط بچھا دی جس کی وجہ سے ادب کے معروف رجال کو اپنے ادب کو ایک بار پھر پڑھنا پڑا اور سوچنا پڑا تاکہ وہ یہ جان سکیں کہ ادب میں زندہ رہنے والے اور قابل قدر عناصر کون سے ہیں اور وہ شاعر اور ادیب کون سے ہیں، جن پر وہ بجا طور پر فخر کر سکتے ہیں جدید مغرب تنقید ادب کی ایک طاقتور روایت لے کر آیا تھا۔ یہ روایت اپنے مزاج اور معیار کے اعتبار سے برصغیر کی ادبی تنقید بلکہ مشرق کی ادبی تنقید کے معیار و مزاج سے یکسر مختلف تھی۔

مغرب کی ادبی تنقید کی بنیاد ارسطو کی کتاب "بولیتیکا" ہے اور بولیتیکا میں بنیادی صنف ادب "ڈراما" ہے اس کے برعکس مشرق میں ارسطو کا فن خطابت پر ایک سالہ متعارف ہوا جس میں فصاحت و بلاغت سے بحث کی گئی تھی مشرقی تنقید اسی فصاحت و بلاغت کی تعریف اور حزیہ تشریح اور اس موضوع پر تفصیلی مباحث سے بھرپور ہے۔ مشرقی تنقید میں دو باتیں اور بھی اہم تھیں۔ ایک اختصار اور دوسری قطعیت۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر وحید قریشی لکھتے ہیں :

”ایران اور ہندوستان کے مابین عہدِ تغیر میں گہرے تعلقات کا نتیجہ یہ ہوا کہ اختصار نے مقبولیت حاصل کر لی۔ اور مختصر اصطلاحات کا سہارا لیا۔ تاکہ کہنے والا اپنا مطلب دو ایک لفظوں میں ادا کر سکے۔ جہاں ایک طرف اس کا اثر یہ ہوا کہ ہر پہلو سے مکمل تنقیدی نظام کی داغ بیل نہ پڑ سکی، وہاں دوسری طرف تنقیدی اصطلاحات میں زیادہ قطعیت پیدا ہو گئی۔ آریابی فرس وضاحت کے جواریا رہتے ہیں اور انہیں دو اور دو چار والی قطعیت مرغوب ہے۔“

(مقاہرہ شعر و شاعری، صفحہ: ۵۱)

تنقید پر علمِ منطق کا بھی گہرا اثر پڑا۔ مشرق میں ارسطو کی استخراجی منطق ہی متعارف ہو سکی اور استقرائی منطق سے مشرق بہت بعد میں متعارف ہوا۔ اس نے بھی ادب پاروں سے تنقیدی اصول دریافت کرنے کا ادب پارے کی انفرادیت معلوم کرنے کا راستہ روک دیا۔ اردو کی بنیادی صنفِ سخن غزل تھی۔ غزل میں تہمید اور اختصار دو بنیادی صفات ہیں، اس لئے اردو کی تنقید میں بھی دونوں بنیادی صفات موجود ہیں۔

مغرب نے ارسطو سے انیسویں صدی تک ایک طویل فاصلہ طے کر لیا تھا۔ اس کے علاوہ تنقیدی نظام نے برصغیر کے نقادوں کو متاثر کیا۔ حالی نے قیصرِ دیِ مغربی کا نعرہ شاعری میں بھی بلند کر دیا تھا۔ آزاد بھی جو کہ جدید نظم کے بانیوں میں شامل تھے اور ان دماغوں کو متاثر کرنا چاہتے تھے۔ جن کے دماغوں میں انگریزی لائیکٹوں نے روشنی پھیلا رکھی تھی۔

اس دور کی تنقید کا تفصیلی مطالعہ کرنے سے پہلے تنقید کے دائرہ کار، اس کے مصیب اور اس کی اہمیت کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے۔ لہذا اب ہم اس طرف آتے ہیں۔ جدید ادبی تنقید کے بے شمار مسائل ہیں۔ ان مسائل میں دو سوال بنیادی اہمیت رکھتے ہیں، جن پر اکثر معرکے گرم ہوتے رہتے ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

”اولیٰ قریہ ہے کہ کیا تنقید کا کام مصنف کے بارے میں چھان بین اور اس کے نتائج فکر یا اس کے ادب پارے کو دوبارہ اچھی ترتیب سے پیش کر دینا ہے تاکہ پڑھنے والوں کو مذکورہ تصنیف واضح تر اور زیادہ قابل قبول صورت میں مل جائے۔ اور مصنف کا تعارف ہو جائے۔ یا تنقید کا کام مصنف کے ادب پارے پر فیصلہ صادر کرنا بھی ہے۔۔۔۔۔“

دوسرا اہم اختلافی سوال یہ ہے کہ کیا تنقید میں حسن و قبح کا معیار فرد کی حد تک ذوقی اور اجتماعی کی حد تک جمالیاتی فلسفیانہ اصول ہیں، یا ان کا معیار اجتماعی یا سماجی اقدار ہیں۔ جن کی بنا پر ادب پارے کی قیمت مقرر ہوگی۔ ظاہر ہے کہ پہلی صورت میں مسئلہ محض انفرادی، ذوقی اور جمالیاتی ہو جاتا ہے اور دوسری صورت میں سائنسی اور اجتماعی ہے۔

(اشارات تنقید، صفحہ ۷۷، ۷۸)

مذکورہ سوالات نے تنقید کے کئی مسالک اور دبستانوں کو جنم دیا۔ ان میں سے تین مسالک کا تذکرہ ضروری ہے۔

(۱) نفسیاتی تنقید :-

تنقید کا نفسیاتی دبستان ادب کو شخصیت کا اظہار خیال کرتا ہے اور اس کی سماجی حیثیت تسلیم کرنے سے گریزاں ہے۔ ان کے نزدیک ادب دراصل ادیب کے لاشعور کا اظہار ہوتا ہے۔ تحلیل نفسی کے رسیا ادب کا ناخدا ادب کے لاشعور میں تلاش کرتے ہیں انکی تنقید کے بار میں احتشام حین لکھتے ہیں :

”نفسیاتی مطالعہ کے کئی پہلو اور ہیں۔ جیسے کسی مصنف کا نفسیاتی مطالعہ، اس کے تحقیقی عمل کا مطالعہ، تصنیف کے کرداروں یا موضوع کا مطالعہ، تصنیف کا جو اثر پڑھنے والوں پر پڑے گا۔ اس کا مطالعہ، سبھی باتیں نفسیاتی مطالعہ میں شامل ہیں اور نقاد ان میں سے ایک یا کئی پہلوؤں کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔ نفسیات کے جتنے نظریے ہیں، اتنے ہی ادبی نظریے بھی نظر آتے ہیں۔“

(تنقید اور عملی تنقید، صفحہ ۳۱)

اس طرز تنقید میں کئی خامیاں ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ ادیب کے لاشعور کا پتہ چلانے ہوئے خود نقاد کا لاشعور اسے گمراہ کر دے۔

دوسری بات یہ کہ ادب کی ایک سماجی ذمہ داری بھی ہوتی ہے اس سے کیوں کر صرف نظر کیا جاسکتا ہے۔

تیسری بات یہ کہ ادب پارہ ہونے کے لئے اسے بعض جمالیاتی خوبیوں کا حامل بھی ہونا چاہیئے۔

تاریخی تنقید:

یہ دبستان بعض جرمن نقادوں کے ہاں بہت مقبول رہا کیوں کہ وہ اکثر روج عصر کو ہی سب کچھ خیال کرتے ہیں۔ اس لئے وہ ادب میں روج عصر کو تلاش کرتے ہیں مگر خود روج عصر کا تجزیہ کرنے میں کامیاب نظر نہیں آتے۔

علمی تنقید:

ترقی پسند نقادوں نے تنقید کا یہ مسلک اپنایا۔ وہ ادب میں زندگی کا معاشی، معاشرتی اور طبقاتی ربط تلاش کرنے میں۔ وہ تنقید کو معاشرے کی طرف سے ادب کا رد عمل سمجھتے ہیں۔ وہ جدیداتی مادیت کے اصول کو پیش نظر رکھ کر ادب پارے کا تجزیہ کرتے ہیں۔ اس دبستان کے بعض نعرہ باز نقادوں نے بہت سے غلط فیصلے مٹھونے کی کوشش کی مگر بعض سنجیدہ نقادوں نے ادب کے داخلی اور خارجی تمام پہلوؤں کو سامنے رکھ کر ادب اپنے پر تنقید کی۔ انہوں نے روج عصر، سماجی نفسیات، عمرانیات، اور دوسرے تمام پہلوؤں کو پیش نظر رکھا۔

اس مختصر جائزے کو ہم ڈاکٹر سجاد باقر رضوی کے ان لفظوں میں سمیٹ سکتے ہیں کہ ”تنقید ادب اور علوم کے درمیان سفیر ہے“ اب ہم دور جدید کے نقادان ادب کا جائزہ لیتے ہیں کہ کس طرح انہوں نے ادب اور علوم کے درمیان سفارت کا فریضہ سر انجام دیا۔

محمد حسین آزاد (۱۸۳۰ء - ۱۹۱۰ء) اردو کے بہت بڑے انشا پرداز تھے۔ انہوں نے تذکروں سے ایک قدم آگے بڑھایا اور ان دماغوں کو متاثر کرنا چاہا جن پر انگریزی لائٹنوں کی روشنی پڑ چکی تھی۔ آزاد کی کتاب ”آب حیات“ تذکروں سے ایک قدم آگے مگر تنقید سے ایک قدم پیچھے ہے۔

”آب حیات“ اردو شاعری کی ایک تاریخ ہے۔ آزاد نے اس کی ابتدا اردو زبان کی پیدائش سے کی ہے۔ مگر اردو زبان کی ابتداء کے بارے میں ان کی معلومات محدود اور خیالات ناقص ہیں۔ مزید برآں وہ دکن کی اہمیت سے ناواقف تھے۔

”آب حیات“ کا اہم ترین عیب اس کی انشاء ہے۔ آزاد لفظوں کے تو مینا اٹرا کے باغیچہ میں۔ وہ لفظ گرگی اور عبارت آرائی کے شوق میں کہیں سے کہیں نکل جاتے

ہیں۔ ان کی زبان تنبیہ کے لئے مطلقاً موزوں نہیں ہے۔ البتہ آزاد و واقعہ نگاری اور مرقع نگاری میں پرانے تذکرہ نویسوں سے بہت آگے بڑھ گئے۔ ان کے ہاں دلچسپ تصاویر اور خوبصورت مرقع ملتے ہیں۔ مگر آزاد کی پیش کردہ تصاویر اکثر خیالی ہوتی ہیں۔ شاعروں کے بارے میں تاریخی پس منظر بھی ناقص ہے۔ آزاد اس دور کے سماجی سیاسی اور معاشی احوال بیان کرنے میں ناکام رہے ہیں۔ انہوں نے یہاں بھی معلومات کو بلائے لفظی سے کام چلایا ہے۔ آزاد کے بارے میں کلیم الدین احمد لکھتے ہیں :

”آزاد میں نقد کا مادہ مطلق نہ تھا۔ نظر مشرقی حدود میں پابند تھی وہ لکیر کے فقیر تھے۔ باریک بینی اور آزادی خیال سے مبرا۔“

(اردو تنقید پر ایک نظر، صفحہ : ۵۵)

محمد احسن فاروقی کی رائے بھی کلیم الدین احمد کے قریب ہی ہے وہ لکھتے ہیں :

آزاد کی فطرت میں تنقید نگاری کا محرک بالکل نہ تھا۔ وہ بالکل نہیں سمجھتے تھے کہ شاعری کیا چیز ہے۔ ان کو حقیقی اور غیر فطری شاعری میں تمیز کرنے کا شعور نہ تھا۔ انہوں نے ذوق کی تعریف کی ہے۔ وہ اس امر کی صاف مثال ہے۔ وہ شاعری کی میکا کی صفات سے آگے نہیں جاسکتے تھے۔“

(اردو میں تنقید، صفحہ : ۳۶)

آزاد نے شاعری کی ماہریت اور شاعر کے بارے میں تنقیدی خیالات پیش کرنے کی کوششیں کی ہیں مگر ان کی معلومات ناقص ہیں مثلاً وہ لکھتے ہیں :

”فلاسفہ یونان کہتے ہیں شعر خیالی باتیں ہیں جن کا واقعیت اور اصلیت سے تعلق نہیں۔ قدرتی موجودات یا اس کے واقعات کو دیکھ کر جو خیالات شاعر کے دل میں پیدا ہوتے ہیں۔ وہ اپنے مطلب کے موقع پر موزوں کر دیتا ہے۔ اس خیال کو پس منظر کی پابندی نہیں ہوتی۔“

(آب حیات، صفحہ : ۶۰)

یہاں آزاد بالکل گول کر گئے ہیں کہ کون سے فلاسفہ کا یہ قول ہے۔ یہ افلاطون سے قول کی بگڑی ہوئی صورت ہے۔ افلاطون موجودات کو بے حقیقت خیال کرتا تھا۔ اور شاعری کو موجودات کا عکس۔ ایسے ہی شاعری کے بارے میں ان کے خیالات لائق محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

اعتناء نہیں کیونکہ ان کے سامنے صرف ذوق کی مثال تھی۔ ایسے ہی عملی تنقید میں ان کی آرا اکثر گول ہوتی ہیں وہ مبالغہ آرائی سے بھی گریز نہیں کرتے۔ ان کی نظر شعر کے لفظوں تک رہتی ہے۔ شعر کے اندر بھانکنے کی وہ بہت کم کوشش کرتے ہیں انہوں نے شاعری کے پانچ ادوار قائم کئے ہیں مگر یہ پانچ دور نہیں ایک ہی دور ہے۔ کیوں کہ اس پر سے ۱۲۵ سال کے عرصہ میں شاعری میں کوئی انقلاب نظر نہیں آتا۔ مگر اس کے باوجود آب حیات کو ادب اردو کی تاریخ و تنقید میں رد نہیں کیا جاسکتا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

”آزاد کا طبعی تنقید ذاتی جدید کے مطابق نہیں لیکن ان کی شعر فہمی اور ذوق سخن سے انکار بہت بڑی نا انصافی ہے۔ ایک خاص تہذیبی ماحول کی روشنی میں کسی خاص زمانے کے خصائص کو سمجھنے میں آزاد کو جو ملکہ حاصل تھا۔ وہ بہت کم لوگوں کے حصہ میں آیا ہے۔ ان کے انداز نقد و نظر میں تاثراتی اور ذوقی معیاروں کے ہمراہ تہذیبی موجود بھی موجود رہتا ہے۔ وہ قدیم ادب کو اس ماحول کی پیداوار سمجھتے ہیں اس کے علاوہ کسی شاعری کی شاعری کی تفہیم کے لئے اس کی شخصیت اور سوانح حیات سے مدد حاصل کرتے ہیں؛“

(اشارات تنقید، صفحہ: ۱۵۳، ۱۵۴)

اردو کا پہلا باقاعدہ نقاد ہونے کا شرف الطاف حسین حالی (۱۸۳۷ء - ۱۹۱۴ء) کو حاصل ہوا اور ان کی کتاب ”مقدمہ شعر و شاعری“ کو اردو تنقید کی پہلی باقاعدہ کتاب سمجھنے کا شرف حاصل ہوا۔ الطاف حسین حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں مندرجہ ذیل بحثیں اٹھائی ہیں۔

۱۔ شعر کیا ہے؟ شاعری کے لئے ضروری شرائط، شعر کی خصوصیات۔

۲۔ شاعری میں لفظ و معنی کا اشتہ اور معنی کی لفظ پر برتری۔

۳۔ ادب اور اخلاق۔

۴۔ شعر اور سوسائٹی یعنی ادب اور زندگی۔

۵۔ نیمچرل شاعری۔

۶۔ شاعری اور تربیان۔

۷۔ غزل، قصیدہ اور مثنوی کا جائزہ، ان کی خامیاں اور ان کی اصلاح کے لئے تجاویز۔

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

یہ وہ غوغائیاں ہیں جن پر اردو میں سب سے پہلے حالی نے قلم اٹھایا اور مقدویر
ان کو واضح کیا۔ حالی نے سب سے پہلے اسی سوال کو اٹھایا کہ شاعری کا ملکہ بیکار نہیں
اس خیال کی تائید میں حالی نے ہنگامی ادب کی مثالیں دی ہیں۔ حالانکہ ہنگامی ادب
کو دوسرے درجے کا ادب سمجھا جاتا ہے۔ گویا اس لحاظ سے حالی کی نظر محدود ہے
اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ حالی مصلح تھے۔ ان کے سامنے قومی اصلاح کا مقصد تھا۔
شعری ماہریت پر بحث کرتے ہوئے حالی نے میکالے کا ایک قول نقل کیا ہے :
”شاعری جیسا کہ دو ہزار برس پہلے کہا گیا تھا، ایک قسم کی نقالی ہے جو
اکثر عبارات سے مصوری بت تراشی اور نائیک سے مشابہ ہے“

(مقدمہ شعر و شاعری، صفحہ ۱۳۹)

کلیں الدین احمد حالی کے اس بیان پر تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں :
”شاعری حسین اور بیش قیمت انسانی تجربات کا حسین مکمل اور عروزی
بیان ہے۔ بیان کا مفہوم نقالی نہیں تخلیق ہے۔ اگر شاعری نقالی ہوتی تو تحصیل
حاصل ہوتی یہ صحیح ہے کہ شاعری اپنی تمام کائنات تمام داخلی و خارجی اشیاء
سے بہم پہنچاتی ہے۔ لیکن یہ بھی نہ بھولنا چاہیے کہ شاعری ان اشیاء سے نئی چیزیں
تخلیق کرتی ہے۔ ان حقیقتوں سے نئی حقیقتیں تعبیر کرتی ہے“

(اردو تنقید پر ایک نظر، صفحہ ۹۳)

مولانا حالی نے شاعری کے لئے تخیل، مطالعہ کائنات اور تفحص الفاظ کو ضروری قرار دیتے
ہیں۔ حالی کے ہاں دو بنیادی باتیں ہیں یعنی سادگی اور سچ۔ اس لئے وہ تخیل کو چند اصولوں
کا پابند بناتے ہیں۔ وہ تخیل کو جھوٹ اور مبالغہ کی حدود میں قدم رکھنے کی اجازت نہیں
دیتے۔ جبکہ شبلی کا رویہ ان کے برعکس ہے۔ انہوں نے تخیل کی تعریف کی ہے۔ وہ تصور اور
تخیل کے فرق کو عرف سمجھتے ہی نہیں۔ اور ان کی خوبصورتی سے تخیل کرتے ہیں۔ حالی نے مطالعہ
کائنات کو شاعری کے لئے دوسری اہم شرط قرار دیا ہے۔ مگر مطالعہ کائنات کی وضاحت
کرتے ہوئے انہوں نے سکاٹ کی جو مثال دی ہے، وہ خاصی مضحکہ خیز لگتی ہے انہوں
نے مطالعہ کائنات کا محدود تصور پیش کیا ہے۔ تفحص الفاظ پر بحث کرتے ہوئے
لکھتے ہیں :

”شاعر کو جب تک الفاظ پر کامل حکومت اور ان کی تلاش و جستجو میں نہایت صبر و استقلال حاصل نہ ہو۔ ممکن نہیں کہ وہ جمہور کے دلوں پر بلا استقلال حکومت کر سکے“

(مقدمہ شعر و شاعری، صفحہ: ۱۴۱)

حالی نے شعر کی خصوصیات ملٹن کے ایک قول سے اخذ کی ہیں وہ شعر کے لئے تین خصوصیات ضروری قرار دیتے ہیں۔

۱۔ سادگی ۲۔ اصیلت ۳۔ جوش۔

ملٹن کا قول یوں ہے۔

POETRY IS SIMPLE SENSUOUS AND PASSIONATE.

حالی نے اس بحث میں شاعری کے لئے زبان کی سادگی خیالات کی اصیلت اور بھرپور تاثر ضروری قرار دیا ہے۔ حالی نے دراصل ڈاکٹر وحید قریشی کے بقول ملٹن کے اصل قول کو پڑھا ہی نہیں۔ مگر اس سلسلے میں حالی کی بحث بہت اہمیت کی حامل ہے۔ اس سے آگے چل کر حالی نے نیچرل شاعری پر قلم اٹھایا ہے۔ حالی لکھتے ہیں:

”نیچرل شاعری سے وہ شاعری مراد ہے، جو لفظ و معنایوں دونوں حیثیوں سے نیچرل ہو۔ یعنی فطرت یا عادت کے موافق ہو۔ لفظ نیچرل کے موافق ہونے سے یہ عرض ہے کہ شعر کے الفاظ اور ان کی ترکیب و بندش تا بمقدور اس زبان کی معمولی بول چال کے موافق ہو، جس میں وہ شعر کہا گیا ہے“

(مقدمہ شعر و شاعری، صفحہ: ۱۸۴)

حالی نے لفظ اور معنی کی بحث بھی اٹھائی ہے۔ انہوں نے لفظ پر معنی کی برتری تسلیم کی ہے۔ مگر شبلی کا نظریہ ان سے مختلف ہے۔ ان کی اس بحث پر ڈاکٹر وحید قریشی نے یوں تنقید کی ہے:

”لفظ اور معنی کو جسم اور روح قرار دینے کے باوجود وہ لفظ و معنی کے جسم اور لباس والے تصور کے قائل ہیں اور دونوں کا ادراک ہمیشہ الگ الگ ہی کرتے ہیں۔ حالانکہ ان کے جدا جدا ادراک کا عمل بری شاعری کے تجزیہ میں پیدا ہوتا ہے۔ اچھی شاعری میں کبھی نہیں“

(مقدمہ شعر و شاعری، صفحہ: ۷۶)

مولانا حالی نے ادیب اور زندگی نیز ادب اور اخلاق کے موضوع پر بھی ایسے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان کے خیال میں شاعری بری سوسائٹی میں ترقی کرتی ہے، جب کہ صالح معاشرے میں اس کی ترقی رک جاتی ہے۔ یہ خیال ان کے اصلاحی اور اخلاقی نقطہ نظر سے پیدا ہوا ہے۔ ادب اور اخلاق پر بحث کرتے ہوئے انہوں نے اخلاق آموزی کو ضروری قرار دیا ہے۔

مولانا حالی نے شاعری کے لئے درست زبان کا استعمال بھی ضروری قرار دیا ہے غلط زبان کا استعمال شاعری کے لئے نقصان دہ ہے۔

مقدمہ کا ایک اہم باب غزل، قصیدہ اور مثنوی پر مشتمل ہے۔ اس میں انہوں نے ان اصناف کا جائزہ اور ان کی اصلاح کے لئے تجویز پیش کی ہیں۔ اس میں مولانا حالی کی صلاحیتیں بہتر طور پر سامنے آتی ہیں۔ بلکہ وہ اصولی تنقید کے مقابلے میں عملی تنقید بہتر طور پر کرتے ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

”حالی بھی اصول بندی میں کمزور ہیں۔ سبب یہ ہے کہ وہ نئے اور پرانے خیالات کو کش مکش میں کوئی واضح نظریہ پیدا نہیں کر سکتے۔ لہذا اصول کی بحث میں الجھ جاتے ہیں۔ البتہ اچھے شعر کو سمجھتے ہیں اور سمجھانے میں بھی کامل ہیں؛ (اشارات تنقید، صفحہ: ۱۶۳، ۱۶۴)

مولانا حالی نے مقدمہ میں نظری و عملی تنقید دونوں پر قلم اٹھایا ہے۔ یہ مولانا کی اولیت پر دال ہے۔ انہوں نے مقدمہ کے علاوہ سوانح عمریوں میں سوانح عمری کے اصول بھی بیان کئے ہیں جو نظری اور اصولی تنقید کا اچھا نمونہ ہیں۔

مولانا حالی اپنی ان خامیوں کے باوجود اردو کے پہلے باقائے نفاذ تسلیم کئے گئے ہیں۔ ان کی نقادانہ صلاحیت کا اعتراف اردو کے سخت گیر نقاد کلیم الدین احمد نے بھی کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں،

”اپنے زمانے، اپنے ماحول، اپنے حدود میں حالی نے جو کچھ کہا وہ بہت تعریف کی بات ہے۔ وہ اردو تنقید کے بانی بھی ہیں اور اردو کے بہترین نقاد بھی ہیں۔“

(اردو تنقید پر ایک نظر، صفحہ: ۸۷)

محمد حسن فاروقی نے حالی کو کلیم الدین احمد سے کہیں بڑھ کر سراہا ہے وہ لکھتے ہیں:

”حالی اردو تنقید میں اعلیٰ ترین درجے کے پہلے نقاد ہیں اور دو میں

اب تک کوئی ایسا نقاد نہیں ہوا جو اس درجہ پر پہنچا ہو۔“

(اردو میں تنقید، صفحہ: ۴۷، ۴۸)

مولانا حالی نے آزاد کے برعکس تنقید کے لئے میاری اسلوب بیان اختیار کیا ہے ان کا انداز بیان ٹھوس، واضح، مدلل اور سادہ ہے۔ دوسرے لغظوں میں اسے سائنسی انداز بیان کہا جاسکتا ہے۔

مولانا حالی کے مقدمہ شعرو شاعری کے اردو ادب پر گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ ان کی شاعری اور تنقید نے ادب کو نئی راہیں سمجھائیں۔ شاد غلیم آبادی جیسے قدیم رنگ کے شعراء نے بھی مرثیوں میں تیار رنگ ڈھنگ اختیار کیا۔ غزل کے لئے نئی علامات اور نئے استعارے وجود میں آئے۔ مختلف اصناف کے لئے الگ الگ زبان کی قید نہ رہی۔ بلکہ زبان و بیان کی مکمل آزادی سے تمام ادیب ہمکنار ہوئے۔ حالی نے ادب کے ساکن تالاب میں ایک ایسا پتھر پھینکا جس سے لہروں کا نہ ٹٹٹنے والا سلسلہ شروع ہوا۔ نقادوں پر مقدمہ کے اثرات کے سلسلے میں ڈاکٹر وجید قریشی لکھتے ہیں:

”حامد اللہ افسر (نقد الادب) عبد القادر سروری (جدید اردو شاعری)

یگانہ چنگیزی (چراغ سخن) آہ سیتا پوری (فلسفہ نیر) عبدالسلام ندوی (شعر المند

ہر دو جلد) تے نہ محض مقدمہ شعرو شاعری کی جگہ گالی کی ہے۔ سیاب (اصلاح سخن)

اور عندلیب شادانی (دور حاضر اور اردو غزل گوئی) میں سے سیاب نے اردو

شاعری کے لئے اخلاقی قیود کا مضحکہ خیز و فتر مرتب کر دیا اور عندلیب شادانی نے

امر واقعہ کی شاعری پر زور دے کر اردو تنقید کو غلط راستے پر ڈالنے کی کوشش کی“

(مقدمہ شعرو شاعری، صفحہ: ۳۱)

علامہ شبلی نعمانی (۱۸۵۷ء - ۱۹۱۴ء) اردو ادب کے ایک اہم نقاد مانے جاتے

ہیں۔ محمد حسین آزاد کے ہاں صرف نگارش کا حق ہے اور حالی کے ہاں تجزیہ کا۔ شبلی کے

ہاں دونوں کا امتزاج ملتا ہے۔ ایسے ہی محمد حسین آزاد قدیم انداز کے حامل ہیں اور حالی

جدید انداز کے، جبکہ شبلی قدیم و جدید کا امتزاج، جیو بر کلیم الدین احمد نے یوں چھتی کسی ہے:

”حالی نے پرانی تنقید سے الگ ہو کر، نئی تنقید کی ابتدا کی۔ شبلی نئی اور پرانی تنقید کے بیچ میں معلق نظر آتے ہیں۔“

(اردو تنقید پر ایک نظر، صفحہ ۱۲۰)

شبلی ایک مؤرخ تھے، ایک تسلیم تھے اور ایک شاعر تھے یہی تینوں چیزیں ان کی تنقید میں بھی جلوہ گر ہوئی ہیں۔ شعرا بعم بنیادی طور پر ادبی تاریخ کی کتاب ہے۔ اس میں انہوں نے اپنے تنقیدی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ تنقید میں انہوں نے مختلف نظریات لئے ہیں اور پھر ان کو بھرپور استدلال سے ثابت کیا ہے۔ کیونکہ وہ ایک مسلیم تھے اور چونکہ وہ ایک شاعر بھی تھے اس لئے ان کی تنقید میں جذبے اور تخیل پر بہت زور ملا ہے۔ ڈاکٹر عیادت بریلوی انہیں رومانی نقاد قرار دیتے ہوئے سوئے لکھتے ہیں:

”اس میں شبہ نہیں کہ ان کے یہاں جگہ جگہ رومانی تحریک کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ وہ اردو کے پہلے رومانی نقاد ہیں۔“

(اردو تنقید کے معارف، مرتبہ ایم حبیب، صفحہ ۱۰۰)

شعرا بعم فارسی شاعری کی تنقیدی تاریخ ہے۔ اس کی چوتھی جلد اصولی مباحث پر مشتمل ہے اس میں انہوں نے اصول شعرو اصح کئے ہیں۔ اور شاعری کے مختلف پہلوؤں کا جائزہ دیا ہے۔ انہوں نے شعرا بعم جلد چارم کے باب اول میں یہ بحثیں اٹھائی ہیں:

۱۔ شاعری کی حقیقت۔

۲۔ شاعری کے اصلی عناصر۔

۳۔ محاکات یعنی شاعرانہ مصوری کی تعریف۔

۴۔ تمثیل کی حقیقت۔

۵۔ حسن الفاظ۔

اور ان سے متعلق دوسرے مباحث۔

شبلی شعر کی حقیقت بیان کرتے ہوئے اس کی تعریف یوں کرتے ہیں:

”جو جذبات الفاظ کے ذریعے سے ادا ہوں وہ شعر ہیں اور چونکہ یہ الفاظ

سامعین کے جذبات پر بھی اثر کرتے ہیں، یعنی سنے والوں پر بھی وہی اثر طاری ہوتا ہے جو صاحب جذبہ کے دل پر طاری ہوا ہے اس لئے شعر کی تعریف یوں بھی کر سکتے ہیں کہ

جو کلام انسانی جذبات کو برا نگینہ کرے اور ان کو تحریک میں لائے،
(شعرا بعم، جلد چہارم، صفحہ: ۳)

شبلی نے اس ضمن میں شاعری اور دافنہ نگاری کا فرق شاعری اور خطابت کا فرق بھی واضح کیا ہے۔

شاعری کے اصلی عناصر پر بحث کرتے ہوئے شبلی لکھتے ہیں:
”شاعری دراصل دو چیزوں کا نام ہے۔ محاکات اور تخیل“
(شعرا بعم، جلد چہارم، صفحہ: ۸)

محاکات کی وضاحت کرتے ہوئے شبلی نے شاعرانہ مصوری اور مصوری میں فرق واضح کیا ہے۔ نیز شاعرانہ مصوری کی مصوری پر برتری واضح کی ہے۔ مصور تصویر کھینچتے ہوئے اصل کے عین مطابق تصویر کھینچتا ہے مگر شاعر تخیل سے کام لے کر اس میں بعض اضافے بھی کرتا ہے وہ مبالغے سے بھی کام لیتا ہے۔ شبلی نعمانی محاکات کی بحث کو پھیلا کر دازنگاری اور تمدن معاشرہ کی عکاسی تک وسیع کر دیتے ہیں۔

تخیل پر بحث کرتے ہوئے انہوں نے اسے اختراعی قوت قرار دیا ہے جو تمام علوم کے پس منظر میں موجود ہے۔ انہوں نے تخیل پر بحث کو بہت پھیلا دیا ہے۔ شبلی تخیل کی تعریف یوں کرتے ہیں:

”تخیل طے شدہ اور مسلم باتوں کو سرسری نظر سے نہیں دیکھتی۔ بلکہ دوبارہ ان پر تنقید کی نظر ڈالتی ہے اور بات میں بات پیدا کرتی ہے۔“

(شعرا بعم، جلد چہارم، صفحہ: ۳۵)

تخیل نہ صرف نظری باتوں پر غور و فکر کرتا ہے بلکہ یہ بدیہی باتوں پر بھی غور و فکر کرتا ہے۔ شبلی تخیل کی بے اعتدالی کو مناسب نہیں سمجھتے۔ وہ تخیل کے لئے محالات اور ممکنات دونوں پر غور و فکر کو ضروری سمجھتے ہیں۔

محاکات اور تخیل پر بحث کے بعد وہ تشبیہ و استعارہ پر بحث کرتے ہیں۔ مگر تشبیہ و استعارہ پر آگے سے بحث ایک عجیب مغالطہ پیدا کرتی ہے یوں لگتا ہے کہ محاکات اور تخیل سے پیدا نہیں ہوتے بلکہ خارج سے شاعری میں داخل کئے جاتے ہیں۔ شبلی تشبیہ و استعارہ کے لئے دو باتیں ضروری خیال کرتے ہیں یعنی جدت اور لطفِ ادراک اور جدید تشبیہ بھی

کثرت استعمال سے اپنا لطف کھو دیتی ہے۔ ایسے ہی تشبیہ و استعارہ کی پیش کش میں اگر لطف ادا موجود نہ ہو تو یہ بے کار جاتی ہے۔ اسی طرح بہت سے مضامین کو اگر براہ راست بیان کیا جائے تو بے لطف ہو جاتا ہے۔ مگر تشبیہ و استعارہ سے نہ صرف محاکات کا کام لیا جاتا ہے بلکہ مضمون میں ایک لطف پیدا ہو جاتا ہے۔ تشبیہ و استعارہ دراصل تخیل اور محاکات سے چھن جاتے ہیں۔ آگے بڑھیں تو تخیل اور محاکات بھی دور نہیں ہیں۔ بلکہ ایک ہی حقیقت کے دو رخ ہیں۔

حسن الفاظ پر بحث کرتے ہوئے شبلی نے ابن رشیدی کے ایک حوالے سے بحث کا آغاز کیا ہے۔ لفظ و معنی کی بحث میں شبلی کا جھکاؤ الفاظ کی طرف ہے، وہ لکھتے ہیں :

”حقیقت یہ ہے کہ شاعری یا انشا پر داری کا مدار زیادہ تر الفاظ پر ہے“

(شعر العجم، جلد چہارم، صفحہ : ۶۸)

”موازنہ انیس و دہیر“ میں مولانا شبلی نے اردو کی ایک اہم صنف مرفیہ کے دو بڑے شاعروں کا تقابلی جائزہ لیا ہے۔ یہ تقابلی تنقید کی ایک اہم مثال ہے۔ موازنہ کے پہلے باب میں مصنف نے مرفیہ کی تاریخِ قلم بند کی ہے۔ انہوں نے عرب میں مرفیہ کے آغاز و ارتقاء پھر فارسی میں مرفیہ کے آغاز و ارتقاء کے بیان کے بعد اردو میں اس صنف کی آمد اور ترقی پر روشنی ڈالی ہے۔ اس باب کو پڑھتے ہوئے اندازہ ہوتا ہے کہ مولانا کے نزدیک اس صنف کی ادبی خصوصیات کی بہ نسبت اس کی تاریخ اور ظاہری خصوصیات زیادہ اہمیت رکھتی ہیں۔ موازنہ کا سب سے اہم حصہ وہ ہے، جس میں میر انیس کی شعری خصوصیات بیان کی گئی ہیں۔ اس میں دو بنیادی عنوانات اور پھر ان کے ذیلی عنوانات ہیں یعنی فصاحت اور بلاغت اس سلسلے میں مولانا کی پیش کردہ بلاغت کی تشریح اور اس کی مثالوں میں کوئی اتنا نظر نہیں آتا۔ مولانا نے واقعہ نگاری، منظر نگاری، جذبات نگاری کے عنوانات کے تحت عمدہ مثالیں اکٹھی کی ہیں۔ موازنہ میں مولانا نے بے شمار موضوعات چھیڑے ہیں۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر محمد احسن فاروقی لکھتے ہیں :

”موازنہ میں بہت سے اور موضوعات چھیڑ گئے ہیں۔ میر انیس کے سلاموں اور رباعیوں پر بھی الجواب ہیں۔ اور ان کی مثالیں بھی بصیرت افروز ہیں۔ پھر معمولی ٹیکنیکی باتوں پر بھی اعتراضات ہرقات پر بھی کافی نکتہ چینی ملتی ہے۔ ان سب کے علاوہ ایک

موضوع ہے جو خاص طور پر قوجہ کے قابل ہے۔ یہ میرا نسیس اور مرزا دبیر کا موازنہ ہے اس کی اہمیت یوں بھی سب سے زیادہ ہے کہ اس پر مولانا نے پوری تصنیف کا نام رکھنا مناسب سمجھا۔ یوں تو پوری تصنیف میں موقع و بے موقع مولانا مرزا دبیر کا بھی ذکر ہے ہی آتے ہیں اور جس قدر میرا نسیس سے طرف دہائی کا اظہار کرتے ہیں اسی قدر مرزا دبیر سے نفرت دکھاتے ہیں۔“

(اردو میں تنقید، صفحہ: ۱۱)

مولانا شبلی کی کتاب ”موازنہ نسیس و دبیر“ نے اردو دواؤں کے ذوق شرع پر گہرے اثرات مرتب کئے ہیں اب بھی ان کی آراء کا اٹل مانا جاتا ہے۔ مگر شعر البعم کی تنقیدی اہمیت اس کے مقابلے میں ثانوی ہو گئی ہے۔

جدید اردو ادب کے ارکانِ خمسہ میں سے آزاد، حالی اور شبلی کے علاوہ سر سید اور نذیر احمد کے تنقیدی خیالات بھی ملتے ہیں۔ مگر یہ دونوں باقاعدہ نقاد نہیں ہیں۔ سر سید احمد خاں نے تہذیب الاخلاق (مارچ ۱۸۷۲ء) کے ایک مضمون میں پرانی شاعری پر اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے بعض باتیں کہی ہیں، جن سے ان کے نظریہ فن پر روشنی پڑتی ہے۔ ان کے نزدیک شاعری جذبات کے اظہار کا ذریعہ نہیں بلکہ نیک جذبات کے اظہار کا وسیلہ ہے۔ نذیر احمد کے ناول تو بہت انصوح کا نصوص جب اپنے بیٹے کلیم کا کتب خانہ جلاتا ہے تو اس کے قدیم شاعری پر خیالات دراصل نذیر احمد کے ہی خیالات ہیں۔

ان کے بعد تنقید بیسویں صدی میں داخل ہو جاتی ہے۔ بیسویں صدی کی ادبی تنقید کے بارے میں ڈاکٹر محمد صادق لکھتے ہیں:

”ہم عصر تنقید میں کیا ہے۔ جو آزاد، شبلی اور حالی کے کارناموں کا مقابلہ کر سکے۔ بے شک ادبی جائزے کا بہت کام ہوا ہے، مگر یہ کام ریسرچ سکالروں کی محنت تو ظاہر کرتا ہے مگر تنقیدی بصیرت سے عاری ہے۔ بیسویں صدی کی تنقید کا بڑا حاصل غائب کی دریافت ہے۔ جیسا کہ پچھلی صدی میں جرمنی اور انگلینڈ میں نقادوں نے عکسپیر کو دریافت کیا تھا۔“

(TWENTIETH CENTURY URDU LITERATURE PAGE: ۳۲۹)

غالب کی حمایت میں پہلی کام ڈاکٹر عبدالرحمن بخوری کا ”محاسن کلام غالب“ ہے۔

یہ ایک غیر معتدل اور انتہا پسندانہ کتاب ہے۔ مصنف مذکور بیرونی مغربی ہیں ایسے گم ہوئے ہیں کہ کہیں سے کہیں جا پہنچے ہیں۔

بجنوری اپنے مقالے کے آغاز میں لکھتے ہیں:

ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں۔ مقدس وید اور دیوان غالب۔“

(محاسن کلام غالب مشمولہ غالب نام آور، صفحہ: ۱۹۸)

اس کے بعد مبالغہ کی تمام بلندیاں چھو کر نیچے آتے ہیں اور بعض لوگوں کی مغرب زدگی کو نشانہ سمجھتے ہیں۔ صلاح الدین خدابخش نے غالب کا موازنہ المانی شاعر ہائیڈلبرگ سے کیا۔ بجنوری اس پر سخت تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”تنازعہ لہجہ میں مغلوب ہو کر ایشیائی ایسے مرعوب ہو گئے ہیں کہ اپنے ہر فعل و خیال کا موازنہ مغربی اقوال و آراء سے کرنے لگے ہیں۔ یہ وہ غلامی ہے جس کی زنجیروں کو تلوار بھی نہیں کاٹ سکتی۔ پس کیا تعجب ہے، اگر اس یورپ زدگی کے زمانے میں طالب علم اور انگریزی تعلیم یافتہ مرزا غالب کا ورڈس ور تھر، یٹنی سن سے مقابلہ کرتے ہیں اور خوش ہوتے ہیں۔ افسوس یہ کوتاہ نظریہ نہیں جانتے کہ شاعری اور تنقید پر کیا نادانستہ ظلم ہوتا ہے۔“

(محاسن کلام غالب مشمولہ غالب نام آور، صفحہ: ۲۰۰)

اس کے بعد صلاح الدین خدابخش پر بڑے غصے میں گرجتے برستے ہیں لیکن فوراً البخود ہی اس جرم کا ارتقا ب کر لیتے ہیں یعنی خود ہی لکھ لیتے ہیں:

”دنیا میں اگر کسی شاعر سے غالب کا مقابلہ ہو سکتا ہے تو وہ شعرائے المانیہ کا تاج یوحنا۔ ولف گاٹنگ فائوگٹسے المعروف ہڈگٹسے ہے۔“

(حوالہ مذکور، صفحہ: ۲۰۱)

اس کے بعد بجنوری نے مغرب کے ہر قابل ذکر نقاد سے غالب کا موازنہ کیا ہے اور مغربی ادب کی ہر خوبی غالب کے ہاں دریافت کی ہے۔ بجنوری نے غالب کی تحسین میں انتہائی رویہ اختیار کیا ہے۔ اس طرح انہوں نے غالب کو ہر وہ شے ثابت کیا ہے جو ان کے نزدیک عظمت کی حامل ہے۔ انہوں نے غالب کو عظیم شاعر، فلسفی، صوفی اور سائنس دان ثابت کیا ہے۔ ان کی تنقید میں شریح بھی لپے اور تقابلی بھی۔ مگر سب کچھ پر

ایک رومانی انداز غالب ہے۔

مجوزی کی تنقید کا رد عمل ڈاکٹر لطیف یلں۔ انہوں نے غالب کی غلط کا اعتراف کرنے کی بجائے ان کی تعقیص کی۔ غالب کے بارے میں معتدل رویہ ڈاکٹر شیخ محمد اکرام کے ہاں ملتا ہے۔

محمد حسین آزاد نے شاعری کی ابتدا دہلی دکنی (۱۹۰۷-۱۹۰۸ء) سے کی تھی۔ آزاد کی دکنی ادب سے بے خبری کی بدولت دہلی اردو شاعری کا باوا آدم کہلایا۔ عبدالحق نے اس غلط فہمی کو دور کیا۔ وہ تنقید میں مغرب سے متاثر ہیں، مگر ان کا بیشتر کام تنقید نہیں تحقیق ہے۔ ان کی تنقید کی بنیاد تحقیق پر ہے۔

عبدالحق نے مختلف کتب پر مقدمات لکھے یہی ان کا تنقیدی و تحقیقی سرمایہ ہیں۔ ان کا سب سے قابل ذکر مقدمہ کلام میر پر ہے۔ اس مقدمے میں انہوں نے میر کے حالات کے سلسلے میں مستند معلومات بہم پہنچائی ہیں اور بہت سی غلط فہمیوں کو رفع کیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی میر کی شاعرانہ عظمت دریافت کی ہے۔ انہوں نے میر کی شاعری کا ان کے دور پر اثر اور ان کے دور کے سماجی حالات دکھانے میں بھی محنت اور وقت نظر کا ثبوت دیا ہے بعض شعراء سے میر کے کلام کا موازنہ و مقابلہ کرتے ہوئے بھی تنقیدی بصیرت کا ثبوت دیا ہے۔

عبدالحق کا دوسرا مقدمہ ممدس حالی پر ہے مگر اس میں وہ ممدس کی زبان و بیان کی خوبیاں دکھانے سے آگے نہیں بڑھے۔

تیسرا اور چوتھا مقدمہ سید محمد اثر کے کلام پر ہے۔ ایک ”دیوان اثر“ پر اور دوسرا ان کی مثنوی خواب و خیال پر۔ ان مقدمات کی خوبی ایک نایاب شے کی دریافت اور اس کے بارے میں حقائق کی دریافت ہے۔ رہا ان کا تنقیدی پہلو تو وہ خاصا کمزور ہے۔ انہیں مدلل حقائق کہہ سکتے ہیں۔

اس کے علاوہ ان کی تین مقدمات نثری کتابوں پر ہیں۔ ایک خواجہ حسن نظامی کی ”سیپارہ دل“ پر یہ تو ایک قسم کا اشتہار ہے اور بس۔ دوسرا مقدمہ خطوط ”عطیہ بیگم“ پر ہے۔ اس میں انہوں نے اردو میں خطوط نگاری کا ایک جائزہ لینے کے بعد خطوط نگاری پر روشنی ڈالی ہے اور آخر میں اس کی خطوط نگاری پر بحث کرتے ہوئے، ان کی زندگی کی ڈرامائی کشمکش

کی تصویر بھی پیش کی ہے نیز ان کے خطوط کی بے ساختگی، دلچسپی اور حسن کا مرقع خوبصورتی سے کھینچا ہے۔

آخری مقدمہ ”باغ و بہار“ پر ہے۔ انہی میں باغ و بہار کے ماخذ اور اس کی لسانی حیثیت و اہمیت پر خوبی سے روشنی ڈالی ہے۔ اس کی افسانوی ادب میں اہمیت سے اعتناء نہیں کیا مگر اس کے باوجود ان کا بہترین مقدمہ ہی ہے۔

بہر حال عبدالحق کی اردو تنقید کی تاریخ میں اہمیت مسلم ہے۔

نیاز فتح پوری دم ۱۹۶۶ء رومانوی تحریک کے نمایاں نزدیک تھے۔ ان کی نظر صرف شعر کا جالیاتی پہلو تلاش کرتی ہے۔ انہوں نے اپنے ایک خط میں اکبر الہ آبادی کا اپنی نظریں سب سے اچھا شعر یہ بیان کیا ہے۔

آرزو دل میں ہے اک شخص سے ملنے کی بہت

نام کیا لوں، کوئی اللہ کا بندہ ہوگا

نیاز تنقید کے سلسلے میں فن کار کی تخلیق اور اس کے اسباب و محرکات تلاش کرتے ہیں وہ ادب میں صرف جالیاتی پہلو تلاش کرتے ہیں یا یہ بات کہ شاعر نے جو کچھ کہنا چاہا ہے اس میں کامیاب ہوا ہے یا نہیں۔ ان کی تنقیدوں میں سیاب اکبر آبادی اور مومن پر ان کے مضامین نمائندہ مضامین ہیں۔

”اگر میرے سامنے اردو کے تمام شعرائے متقدمین و متخرین کا کلام رکھ کر دہر استنائے میں مجھ کو صرف ایک دیوان حاصل کرنے کی اجازت دی جائے تو بلا تامل کہہ دوں گا کہ مجھے کلیات مومن دے دو۔ اور باقی سب کچھ اٹھا دو“

(انتقادیات، صفحہ ۷۲)

اس فیصلے میں کتنی قطعیت ہے۔ وہ ذاتی پسند کو بہت اہمیت دیتے ہیں جو رومانویلی کی انپاکرستی کا نتیجہ ہے۔

رومانوی تحریک کے سلسلے کا ایک بڑا نام فراق گورکھپوری کا ہے۔ فراق کی تنقید رومانی اور تاثراتی ہے۔ ان کی تنقید کا ایک نمونہ ملاحظہ ہو:

”آواز کی پیاری، یہ اطمینان ہوئی جوانی، یہ بے کیف و بے لاگ دچھاؤ اور نکھار، یہ شوخ چٹلی رنگینی، یہ دھن، یہ سرسلاپی، یہ رنگ، یہ رس، یہ کسک اور انگڑائیاں، ہم آج کسی اور

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ۔

شاعر میں نہیں ملتی۔“

(اندازے، صفحہ: ۵۹)

ایسے ہی انہوں نے مصحفی کے کلام پر تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے:

”مصحف کے کلام میں بے پناہ اشعار نہ سہی نرم نشتر نہ سہی، لیکن ضغن کی تری اور شعلہ لگی گرمی کا ایسا امتزاج ہے جو اس کی خاص اپنی چیز ہے۔ اس کے یہاں تنقید چاہئے نہ سہی، لیکن ایک مزاج حیات ہے اور یہ مزاج جاذبِ قلوب ہے۔ کیا ایک رچے ہوئے مزاج شاعری کی تخلیق، تنقید حیات نہیں؟ مصحفی محض ایک کم تر میر یا ایک کمتر سودا نہیں ہے۔ وہ ہے مصحفی، اس کی شاعری لگا ایک نئی شخصیت اس کی عروسِ سخن کے خدو خال ہیں۔ جس کے کول اور رسمے قامت میں نئی جاذبیت، نئی دلکشی نیا سہاگ اور نیا جون ہے۔“

(اندازے، صفحہ: ۶۲)

فراق نے صرف تاثرات کے اظہار پر ہی اکتفا نہیں کیا، انہوں نے تنقید کے دوسرے دبستانوں سے بھی روشنی حاصل کی ہے۔ مثلاً حالی پر تنقید کرتے ہوئے ان کے سماجی و مادی ماحول کو بھی پیش نظر رکھا ہے۔ فانی پر اپنے مضمون میں انہوں نے نفسیاتی پہلو سے بھی خاصا اعلت کیا ہے۔ اردو تنقید میں ان کا ایک کارنامہ کئی آنکریز تنقیدی اصطلاحات کا اردو ترجمہ بھی ہے۔

گورکھپور کے فراق کے ساتھ دوسرے گورکھپوری یعنی مجنوں گورکھپوری بھی تاثراتی تنقید سے چلے بھٹے اور بالآخر ترقی پسند نقاد بن گئے۔ ان کی کتاب ”تنقیدی حاشیے“ تاثراتی تنقید کا عمدہ نمونہ ہے۔ میر سے ان کا شغف اسی زمانے سے ہے، جو ترقی پسندی کے دور میں بھی برقرار رہا۔ انہوں نے میر پر تنقید کرتے ہوئے لکھا:

”ہم اس شعر کی جامعیت اور ہمہ گیری میں کچھ اس طرح کھو جاتے ہیں کہ اس کی انفرادیت کی طرف بھولے سے بھی خیال نہیں جاتا اور ہمیں اس بات پر غور کرنے کی ہمت نہیں ملتی کہ میر کی زندگی میں واقعی کوئی ایسی حالت گزری تھی۔ لیکن یہ شعر اگر عین اس وقت نہیں، تو اس وقت کہا گیا جب کہ میر کو واقعی کوچہ یار یعنی اکبر آباد چھوڑنا پڑا۔“

پیر وی مغرب کے دلدادہ نقادوں میں کلیم الدین احمد کا ذکر خصوصی اہمیت کا حامل ہے انہوں نے اردو تنقید پر ایک نظر، اردو شعر پر ایک نظر، اردو زبان اور فن داستان گوئی اٹھ علی تنقید جیسی کتابیں لکھیں۔ ان میں اول الذکر دو کتابوں نے بہت دھوم مچائی۔ یوں لگا جیسے شیشے کے گھر میں ہاتھی گھس آیا ہے جس نے ہر شے کو تس تس کر دیا ہے۔ انہوں نے اردو تنقید پر ایک نظر میں تذکروں کی اہمیت سے یکسر انکار کر دیا ہے۔ حالانکہ ان کی ادبی اہمیت نہ سہی ایک تاریخی اہمیت تو ضرور ہے۔ انہوں نے تذکروں کو بری طرح ٹھکرایا ہے۔ حالانکہ قییم ادب پر دھندلی سی روشنی انہی تذکروں کے ذریعے پڑتی ہے۔ انہوں نے آزاد اور شبلی کی ناقص حقیقت کو بری طرح ٹھکرایا ہے۔ خصوصاً آزاد کو تو بے طرح رد کیا ہے۔ رہا حالی تو اس کے انداز بیان کو تو سراہا ہے مگر اس پر مغرب سے خیالات ادھار مانگنے اور ادھار نہ مانگنے کا دہرا الزام بھی لگا یا ہے۔

انہوں نے مارکسی تنقید کو بھی بری طرح ٹھکرایا ہے۔ انہوں نے انسان کی مادی ضروریات کو ذہنی ضروریات کے مقابلے میں ثانوی حیثیت دی ہے جو کہ محل نظر ہے۔ ایسے ہی انہوں نے اردو کے ہر چھوٹے بڑے نقاد کو ٹھکرایا ہے۔ ان کے نزدیک تنقید پوسٹارٹم کی میز پر پڑی ہے۔ اور وہ نشر لئے اس کا پوسٹ مارٹم کر رہے ہیں۔ ”اردو شعر پر ایک نظر“ میں انہوں نے غزل کو ”نیم وحشی صنف سخن“ کہا ہے۔ یہ مشرقی مزاج سے بے خبری کی دلیل ہے کلیم الدین احمد صوبہ جاتی تعصب کا شکار ہو گئے ہیں۔ ان کے اس انداز فکر نے ان کا اعتبار و اعتماد بہت گھٹا دیا ہے۔ مگر اس کے باوجود ان کی تنقیدی بصیرت سے انکار ممکن نہیں۔ ان کی کتاب اردو زبان اور فن داستان گوئی کی اہمیت اس کا فن اور اس کے امکانات کا جائزہ لیا ہے یقیناً یہ ایک قابل قدر تصنیف ہے۔

۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین قائم ہوئی۔ اس نے ادب پر ہمہ گیر اور دور رس اثرات مرتب کئے۔ ترقی پسند مصنفین نے مارکس کے جدیاتی مادیت کے اصول کو ادب میں اپنایا اور اس طرح ترقی پسند نقادوں کا ایک پورا گروہ سامنے آیا ترقی پسند تنقید پر ایک اہم مضمون اختر حسین رائے پوری نے ”ادب اور زندگی“ کے نام سے

لکھا۔ اس میں انہوں نے مارکسی ادب کے بنیادی اصول متعین کئے۔ اس دور کے ترقی پسند نقادوں میں سے اختتام حسین اور اکی احمد سرور نے اہمیت حاصل کی۔ اختر حسین رائے پوری کا مقالہ ادب اور زندگی، ترقی پسند ادب کا منشور تھا۔ اس میں انہوں نے لکھا:

”اول صحیح ادب کا معیار یہ ہے کہ وہ انسانیت کے مقصد کی ترجمانی اس طریقے سے کرے کہ زیادہ سے زیادہ لوگ اس سے اثر قبول کر سکیں۔ اس کے لئے دلی میں خدشہ خلق کا جذبہ پہلے ہونا چاہیئے۔

دوم ہر ایماندار اور صادق ادیب کا مشرب یہ ہے کہ قوم و ملک اور رسم و فاسق کی پابندیوں کو ہٹا کر زندگی یگانگی اور انسانیت کی وحدت کا پیغام سنائے۔ سوم ادیب کو رنگ و نسل اور قومیت اور وطنیت کے جذبات کی مخالفت اور اخوت اور مساوات کی حمایت کرنی چاہیئے۔ اور تمام عناصر کے خلاف جہاد کا پرچم بلند کرنا چاہیئے۔“

(ادب اور انقلاب، صفحہ: ۲۴، ۲۵)

اس مقالے میں گورکی کے خیالات کی بازگشت واضح سنائی دیتی ہے۔ انجمن ترقی پسند کے ساتھ ہی حلقہ ارباب ذوق لاہور وجود میں آیا۔ میراجی نے اس میں شامل ہو کر اس میں تنقید کی روایت کو بھی شامل کر دیا۔ میراجی کی کتاب ”اس نظم میں“ میں پچاس نظمیں شامل ہیں۔ انہوں نے ان کا تجزیہ کیا ہے۔ اس میں انہوں نے ہیئت کا خیال نہیں رکھا۔ آزاد، معری، پابند، مثنوی نما، ساتی نامہ اور دیباچیات تک اس میں شامل کی ہیں۔ میراجی نے اس تنقید میں خامیوں کی طرف توجہ کم دلائی ہے، اس لئے ان کی حیثیت ایک مشفق یا مربی کی ہو جاتی ہے۔ البتہ ترقی پسند شاعری پر کافی ریمارکس دیئے ہیں، بلکہ پیش لفظ میں تو وہ ترقی پسندوں کو کو سننے بھی دینے سے باز نہیں آئے۔ میراجی جلدت کی آواز زندگی کے قائل تھے، اس لئے وہ شاعری میں ابہام کے حامی ہیں۔ وہ ابلاغ کو قاری کا دماغ سرخیال کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں دور حاضر میں شاعری میں ابہام کی ایک بڑی وجہ اس کا انفرادی ہونا ہے۔ میراجی نے اپنی کتاب کے ذریعے بہت سی نظموں کے ابہام دور کرکے دیئے۔

میراجی نے اپنی کتاب، مشرق و مغرب کے نغمے، میں مشرق و مغرب کے بہت سے شعراء کا جائزہ لیا ہے۔ اس میں انہوں نے داخلی اور خارجی دونوں پہلوؤں سے ادب پارے کو جانچنے کی سعی کی ہے۔ وہ ادب کے سپاہی و سماجی پس منظر اور شاعر کی تحلیلی نفسی کو بیک وقت یکساں اہمیت دیتے دکھائی دیتے ہیں۔

طنز و مزاح

مزاح کیا ہے؟ اس سوال کا جواب سٹیفن لی کا کہنے والی نغظوں میں دیا ہے

”یہ زندگی کی ناہمواریوں کے اس ہمدردانہ شعور کا نام ہے جس

کا فنکارانہ اظہار ہو جائے“

(بحوالہ اردو ادب میں طنز و مزاح از وزیر آغا، صفحہ ۴۰۱)

مزاح مکراہٹ اور خوش طبعی کو پیدا کرتا ہے۔ اور زندگی سے دلچسپی میں اٹھانے

کا باعث ہوتا ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغانے مزاح کو مندرجہ ذیل عناصر کی رہین منت قرار دیا ہے :

(۱) موازنہ

(۲) رعایت لفظی

(۳) مزاحیہ صورت واقعہ

(۴) مزاحیہ کردار

(۵) پیروٹی

(۶) طنز

پہلی صورت میں ایسی دو چیزوں کا موازنہ کیا جاتا ہے۔ جن میں بیک وقت

مطابقت اور تضاد پایا جائے مثلاً کنہی لالی کپور کا مشہور فقرہ ہے۔

”شیخ سعدی سے شیخ چلی تک اس بات پر متفق ہیں“

دوسری صورت میں دعاوت لفظی سے مزاج پیدا کیا جاتا ہے۔ اس صورت میں

ایک لفظ ایک سے زیادہ معنی میں استعمال ہوتا یا پنجین لفظی کے ذریعے مزاجہ صورت پیدا کی جاتی ہے۔

تیسری صورت میں توجہ اور صورت حال کے تضاد سے مزاج پیدا کیا جاتا ہے

یہ صورت مغربی مزاج میں عام ہے اردو میں پطرس نے اس طریقے سے مزاج پیدا کیا ہے۔

چوتھی صورت میں زندگی کی عام روش سے ہٹ کر کردار پیش کیا جاتا ہے جو

اپنے کو مکمل خیال کرتا ہے مگر حقیقت نامکمل ہوتا ہے اس کی تین اقسام ہیں ۱۔ مسخرہ ۲۔ مزاحیہ کردار ۳۔ احمق پہلی قسم میں ”خوبی“ کو شامل کیا جاسکتا ہے۔ جب کہ چچا بھگن

دوسری قسم کی ایک اچھی مثال ہے۔ جب کہ تیسری صورت اردو ادب میں نہیں ہے۔

پانچویں صورت میں کسی انداز یا تصنیف کا مضحکہ اڑایا جاتا ہے۔ ایک سنجیدہ

موضوع کو غیر سنجیدہ موضوع میں بدلی کر مزاج پیدا کیا جاتا ہے۔

چھٹی صورت طنز ہے۔ اسے مزاج سے الگ بھی پہچانا جاتا ہے۔ ابوالاعجاز

حافظ صدیقی نے اس کی تعریف یوں کی ہے۔

”زندگی کے مضحکہ، قابل گرفت اور تنقید انگیز پہلوؤں پر محافلہ اور طریفانہ

تنقید اصطلاح میں طنز کہلاتی ہے۔“

کشاف تنقیدی اصطلاحات، صفحہ: ۱۲۱ - ۱۲۰

طنز صنف ادب نہیں صفت ادب ہے۔ یہ عام طور پر مزاج کے ساتھ ظہور

کرتی ہے اور مزاج کے ہی مختلف حربوں سے پیدا ہوتی ہے۔ بعض اوقات ایک ہی

مضمون کو طنز بھی کہا جاسکتا ہے۔ اور مزاح بھی جیسے پطرس کا مضمون "کتے"۔
 بہر حال طنزیہ و مزاحیہ ادب میں یہ دونوں صورتیں دوش بدوش آتی ہیں۔ اردو ادب
 میں طنز و مزاح دورِ قدیم سے موجود ہے۔ خصوصاً داستانیں طنز و مزاح سے بھری پڑی
 ہیں۔ ان میں مزاحیہ کردار بھی ہیں۔ مزاحیہ صورت واقعہ ہے، رعایت لفظی بھی اور
 موازنہ بھی۔

۱۸۵۷ء کے بعد غالب کے خطوط میں طنز و مزاح کے بعض خوبصورت نمونے
 مل جاتے ہیں۔ مگر بطور صنفِ ادب کے غالب نے اسے نہیں اپنایا۔ ان کے ہاں مزاح
 کے کئی خوبصورت ٹکڑے ہیں جن میں غالب کی مزاح کاری کی حس پوری طرح جلوہ گر
 ہوئی ہے۔ انہوں نے زیادہ تر رعایت لفظی کے سہارے مزاح پیدا کیا ہے۔
سرسید کے بعض مضامین میں طنز و مزاح کے عناصر مل جاتے ہیں۔ جیسے "بحث و
تکرار"، میں ایسے ہی انہوں نے اپنے مضامین میں کئی جگہ مزاح پیدا کرنے کی کوشش کی،
 لیکن مزاح کو بطور صنف انہوں نے بھی نہیں اپنایا۔

نذیر احمد کے ہاں بھی طنز و مزاح کی بعض صورتیں موجود ہیں۔ مثلاً ایک مزاحیہ
 کہ دار "مرزا ظاہر دار بیگ"، اردو مزاح میں ہمیشہ یادگار رہے گا۔ مرزا ظاہر دار
 بیگ کا کہ دار دہلی کی کھوکھلی تہذیب کا نمائندہ ہے۔

مزاح کو بطور صنف اپنانے کا سہرا سرسید کے مخالفین کے سر ہے۔ یہ لوگ
 بھتے ادھر بچے کے لکھنے والے۔ اسی دور کے اہم ترین مزاح نگار دکن ناٹھ سرشار ہیں
 سرشار کے مشہور ناول "فانٹ آؤڈ" کا سارا ماحول ہی مزاحیہ ہے کہیں اقیون کی
 مجلس ہے اور کہیں بٹر بازی ہو رہی ہے۔ کہیں مصاحب کسی عقل کے اندھے نواب
 کے بیٹر کی تعریف کر رہے ہیں۔ سرشار نے پورے ماحول کو مزاحیہ انداز میں پیش کیا
 ہے اور لکھنوی زندگی کی ساری ناہمواریاں سمیٹ دی ہیں۔ ان کے مزاح کا ایک

پہلو مزاحمہ کردار خوجی کی تخلیق ہے۔ خوجی شیخی باز لکھنؤ کی علامت ہے۔ جس کے دعووں اور وجود میں مکمل تضاد ہے۔ یہاں ایک عیب بھی پیدا ہو گیا ہے۔ سرشار کبھی کبھی علی مذاق براتر آتے ہیں۔ ان کے ہاں تمسخر، طنز، مزاحیہ صورت واقعہ رعایت فحطی، موازنہ سب تجزیوں سے مزاح پیدا کیا گیا ہے۔

ادوہ پنچ کے ایڈیٹر سجاد حسین لکھتے اور اہم لکھنے والے تھے۔ ترہون ناٹھ، ہجر، مرزا مچھو بیگ ستم ظریف، بابو جوالا پرشاد برق، احمد علی، شوق، منشی احمد علی کشمندی اور نواب سید محمد آزاد۔

ادوہ پنچ کا بنیادی موضوع ۱۸۵۷ء کے بعد پیدا ہونے والی نئی تبدیلیوں کے خلاف رد عمل کا اظہار تھا۔ ادوہ پنچ نے مزاح نگاری کو ایک تحریک کی صورت میں فروغ دیا۔

ادوہ پنچ کے ایڈیٹر سجاد حسین نے ”حاجی بعلول“ ”طرح دار لونڈی“ اور ”حق الدین“ کے نام سے مزاحیہ ناول لکھے۔ نیز ادوہ پنچ میں ان کے کئی مزاحیہ خطوط اور مضامین شائع ہوئے۔ ان کے ہاں مزاح کی کئی صورتیں ملتی ہیں۔ ادوہ پنچ کے باقی لکھنے والوں میں سے مچھو بیگ نے ستم ظریف کے نام سے کئی مزاحیہ مضامین لکھے۔ جو زبان و بیان کی خوبی اور ہلکے مزاح کی وجہ سے مشہور اور مقبول ہوئے۔

ترہون ناٹھ ہجر نے فضا، آغا، کا انداز اپنانا چاہا مگر ان کے ہاں سرشار کی سی روانی پیدا نہ ہو سکی۔ جوالا پرشاد برق نے تراجم میں نام پیدا کیا۔ احمد علی کشمندی نے ادوہ کی کھوکھلی معاشرت کو نشانہ تمسخر بنایا۔

مگر ان سب میں سے نواب سید محمد آزاد زیادہ کامیاب ہوئے۔ انہوں نے نوابی دربار کے نام سے ایک ڈراما لکھا جس میں ادوہ کی نوابی زندگی پر طنز کی۔

عبداللہ ذاکانی کی طرز پر ایک مزاحیہ دکھتری بھی لکھی۔ انہوں نے اپنے خطوط میں مشرق و مغرب دونوں کی تہذیب کو نشانہ وطن بنایا۔ یہ خطوط انہوں نے لندن سے لکھے تھے۔

← انیسویں صدی کے آخر تک اودھ پنج کا زور ٹوٹنے لگا۔ بیسویں صدی کی ابتدا میں ہی رومانوی تحریک پروان چڑھنے لگی۔ اس دور کے لکھنے والوں میں سے مہاری افادی، محفوظ علی بدایونی، خواجہ حسن نظامی، سلطان جید رجوش، سجاد حیدر یلدرم، پریم چند، سجاد انصاری، قاضی عبدالغفار اور علامہ موزی کے نام طنز و مزاح کے سلسلے میں قابل ذکر ہیں۔

مہدی افادی بخیدہ لکھنے والے تھے۔ ان کے مضامین میں مزاح کہے گئے گویا قریب میں بخندگی اور مزاح کا بڑا خوبصورت امتزاج ملتا ہے۔ مثلاً سید سلیمان کے شربِ عروسی کو بیمار ہو جانے کا تذکرہ ان کے نام خط میں یوں کرتے ہیں:

”جھے بستر شکن ہونا تھا وہ شاعری کی اصطلاح میں شکن بستر نکلا،“

حکایت مہاری بھالارداد میں طنز و مزاح از وزیر آغا صفحہ (۱۶۸)

میر محفوظ علی بدایونی نے شمع بے نور، ملا بڑھیاہوی اور دیگر فلمی ناموں سے ہجو اور دوسرے اخباروں میں مزاحیہ مضامین لکھے۔ ان میں لفظی حربوں سے مزاح پیدا کیا گیا ہے۔ ان کی تحریروں میں روانی اور آمد ہے۔

خواجہ حسن نظامی کی کتاب ”چلیاں اور گدگدیاں“ کے مضامین ان کی لفظی صفت گری کا اچھا نمونہ ہیں۔

سلطان جید رجوش نے مغربی مزاح کے لیے کوارد میں منتقل کرنے کی کوشش کی اگرچہ زیادہ کامیاب نہ ہو سکے۔

سجاد حیدر یلدرم ایک مزاح نگار کی صفات سے متصف تھے۔ ”مجھے میرے

دوستوں سے بچاؤ، ان کی مزاح نگاری کا اچھا نمونہ ہے۔

سجاد انصاری کے بعض فقرے مزاحیہ ہیں اور **ایم جند** کے جند افسانوں پر مزاح غالب ہے۔ **فاصلی عبدالغفار** کے ناولوں ”مجنوں کی ڈائری“ اور ”سلی“ کے خطوط میں طنزیہ رنگ غالب ہے مگر کہیں کہیں مزاحیہ جیسے بھی تلاش کئے جاسکتے ہیں۔ ملازمی کی تحریروں پر البتہ ظرافت غالب ہے۔ وہ اکثر ہزینات میں کے پردے میں دوسروں کا مسخرہ کاشانہ بناتے ہیں۔ انہوں نے ”گلگلابی اردو“ سے مزاح پیدا کرنے کا نیا تجربہ کیا یہ قرآن مجید کے قدیم اردو ترجموں کی پیرڈی ہے۔

نیاز فتح پوری کو مولوی سے کد تھی۔ انہوں نے کئی خوبصورت مضامین میں طنز و مزاح کے نقوش ابھارے ہیں۔ ان کے مزاحیہ مضامین اگرچہ جند ایک ہیں۔ مگر بالواسطہ مزاح، سنجیدگی اور ظرافت کے امتزاج کی بدولت اچھے مزاحیہ ادب میں شمار کئے جاسکتے ہیں۔ ایسے ہی مولانا ابوالکلام آزاد نے بھی اپنے جند ایک مضامین میں مزاحیہ انداز اختیار کیا ہے جو کہ بہت کامیاب رہا ہے۔

سے بیسویں صدی کے ریلج دوم میں اردو طنز و مزاح ایک نئے دور میں داخل ہو جاتا ہے۔ اودھ پنچ والوں کے ہاں مزاح کی براہ راست صورتیں ملتی ہیں اور رد مانوی تحریک کے ایہوں کے ہاں بالواسطہ مزاح زیادہ ملتا تھا۔ اس جدید دور میں مزاح بطور صنف ادب کے سامنے آیا۔ اودھ پنچ والوں کے ہاں مزاح کی صنف تو تھی مگر اس کا ادب ہونا مشکوک تھا۔ اور رد مانویوں کے ہاں مزاح صنف ادب نہ تھا۔ صحیفہ ادب تھا۔ اس دور میں بطور صنف ادب کے واضح صورت اختیار کر گیا۔

مرزا عظیم بیگ چغتائی کے ہاں عملی مذاق سے مزاح پیدا کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ مرزا عظیم بیگ بیمار آدمی تھے، ان کے دل میں شرارتیں کرنے کی شدید خواہش تھی ان کی یہ شرارتیں ان کے مزاحیہ ناولوں کو تار، خام، شریر بیوی وغیرہ میں مل جاتی ہیں۔

ان کے ہاں واقعہ، کردار اور نقطہ بینوں کے ذریعے مزاج پیدا کیا گیا ہے۔

شوکت تھانوی نے بھی عملی مذاق کو مزاج میں جائزہ قرار دیا۔ ان کے ہاں بھی الفاظ اور محاورے کے ذریعے لطائف اور ظرائف کے ذریعے فقرے بازی اور عملی مذاق کے ذریعے مزاج پیدا کیا گیا ہے۔ انہوں نے بہت لکھا، اس لئے ان کے ہاں مزاج کا مرتبہ ہر جگہ یکساں نہیں ہے۔ البتہ ان کی بعض تحریروں کو اچھے مزاجیہ ادب میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ انہوں نے ایک مزاجیہ کردار قاضی جی، بھی تخلیق کیا۔

اردو ادب میں **احمد شاہ پطرس** ۱۸۹۸ء - ۱۹۵۸ء ایک چھوٹی سی کتاب ”پطرس کے مضامین“ کے سہارے زندہ ہیں۔ پطرس کے بارے میں عام طور پر لکھا جاتا ہے کہ انہوں نے مزاج کے مغربی انداز کو اپنایا مگر ان کے صرف ایک مضمون ”میل اور بی“ کا پس منظر مغربی ہے۔ باقی سب ہمارے ہی ماحول میں لکھے گئے ہیں۔ ہاں انہوں نے مزاج پیدا کرنے کا انداز مغرب سے لیا ہے۔ مغرب میں عام طور پر مزاجیہ صورت واقعہ سے مزاج پیدا کیا جاتا ہے۔ پطرس کے ہاں بھی یہ طریق کار ملتا ہے۔ ان کے اکثر مضامین مرحوم کی یاد میں ”کتے“، ”سویرے جو کلی میر کی آنکھ کھلی“ میں مزاجیہ صورت واقعہ سے مزاج پیدا کیا گیا ہے۔

پطرس کے ہاں خالص مزاج ملتا ہے۔ ان کے ہاں مزاج نگاری کے لئے موازنہ، میلانہ، کردار، واقعہ، اسٹائل پیروڈی وغیرہ کے حربے استعمال کئے گئے ہیں مگر مزاجیہ صورت واقعہ سب پر غالب ہے۔

پطرس لفظوں کے سہارے بھی مزاج پیدا کرنے لگتے۔ جیسے ”لاہور کا جغرافیہ“ میں صوفیاء کی چار اصطلاحات کو نغظی معنوں میں استعمال کر کے مزاج پیدا کیا ہے۔

← **موازنہ کے سلسلے میں ”کتے“، ایک اچھی مثال ہے۔ کتوں کے بھونکنے کے لئے طرح مصرع، غزل دو غزل، سر غزل وغیرہ اصطلاحوں کا استعمال کر کے انہوں نے شاعروں**

ادھر کتوں کو آسنے سامنے لا کھڑا کیا ہے۔

مبالغہ مزاج کے لئے ضروری ہے پطرس نے بھی اکثر جگہ مبالغے کا کام لیا ہے
”لاہور کا جغرافیہ“ میں مبالغہ کی صورتیں کئی جگہ موجود ہیں۔

پطرس کے ہاں مزاحیہ کردار نہیں ہے مگر ان کے مضامین کا واحد متکلم کئی جگہ مزاحیہ
کردار کا روپ دھار گیا ہے۔ مثلاً ”مرید پور کا پیر“ کا واحد متکلم خاصی حد تک مزاحیہ
کردار بن گیا ہے۔

پطرس پیر وڈی کے ذریعے بھی مزاج پیدا کرتے ہیں۔ مثلاً ان کا مضمون ”اردو
کی آخری کتاب“ محمد حسین آزاد کی کتاب ”اردو کی پہلی کتاب“ کی پیر وڈی ہے۔ ایسے ہی
”لاہور کا جغرافیہ“، ”پنجاب کا جغرافیہ“ کی پیر وڈی ہے۔ پطرس نے کمال فن سے تفسیر
خفہ آدریا تحریف کا حربہ استعمال کیا ہے۔

پطرس اردو کے عظیم مزاح نگار ہیں۔ ان کے ہاں طنز پر مزاح حادی ہے بہت
کم طنز پر صورت پیدا ہوتی ہے۔ وہ بنیادی طور پر مزاح نگار تھے۔ ان کے مضامین کا
دائرہ زیادہ تر طلباء اور تعلیمی اداروں پر محیط ہے۔ طالب علم اور خوش مزاجی لازم و ملزوم
ہیں اس سبب ان کا مزاج فطری محسوس ہوتا ہے۔ کہیں آورد کا احساس نہیں ہوتا۔ پطرس کا
شائل بھی مزاح کو جنم دیتا ہے۔ ان کی بہترین مثال ان کا دیباچہ ہے۔ یہ بذات خود ایک
مزاحیہ مضمون ہے۔

پطرس نے ”پطرس کے مضامین“ کے علاوہ چند مزید مزاحیہ مضامین لکھے جو لفظ
کے پطرس نمبر میں شامل ہیں۔

فرحت اللہ بیگ (۱۸۸۸ء - ۱۹۴۷ء) نے محض شائل سے مزاج پیدا کیا ہے

فرحت اللہ کے مزاج کے بارے میں وزیر آغا قیصر طراز ہیں :

”فرحت اللہ بیگ کا شائل اپنی خوش مذاقی کے باعث بڑا مقبول ہے۔“

اور اگرچہ بنیادی طور پر یہ انداز دہی ہے جسے محفوظ علی بدایونی نے اپنے مضامین کے سلسلے میں بڑی خوش اسلوبی سے رائج کیا تھا۔ تاہم اسے پروان چڑھانے اور خوش مذاقی کے صحیح معیار سے قریب تو کرنے کا سہرا فرحت اللہ بیگ کے سر ہے خوش مذاقی کے اس اسٹائل کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ یہاں واقعہ کردار یا موازنہ وغیرہ سے تقہوں کو تحریک دینے کی کوشش نہیں کی جاتی بلکہ الفاظ اور جملوں کی شگفتہ کیفیت میں سمو کر پیش کیا جاتا ہے کہ دل و دماغ ایک نفسی انبساط میں ڈوب جاتے ہیں۔ ہونٹوں پر از خود تبسم پھلتا چلا جاتا ہے۔

(ادب و ادب میں طنز و مزاح، صفحہ : ۱۹۷)

فرحت کا مزاج لفظوں میں ہوتا ہے۔ ان کی زبان سلیس رداں و لکش اور دلی کا روزمرہ و محاورہ لئے ہوئے ہے۔ انہیں مشاہیر کی فلمی تصویریں کھینچنے میں کمال حاصل تھا اس کے دو کامیاب نمونے نذیر احمد کی کہانی اور "دلی کا یادگار مشاعرہ" ہیں۔ ان دونوں کتابوں میں انہوں نے کرداروں کو بھرپور طریقے سے پیش کیا ہے۔ نذیر احمد کی کہانی میں وہ ہر تھل کھیلے ہیں۔ اپنے استاد نذیر احمد کا خاکہ پیش کرنے ہوئے جو مزاحیز زبان اپنائی ہے اس نے نذیر احمد کو جیتا جاگتا کردار بنا کر ہمارے سامنے پیش کر دیا ہے۔ زبان انتہائی بے تکلف اور اسی بے تکلفی میں اس کتاب کا سارا حسن پوشیدہ ہے فرحت اللہ بیگ نے جہاں کہیں واقعہ نگاری کرنے کی کوشش کی ہے وہاں وہ اس قدر کامیاب نہیں ہو سکے۔ مثلاً "مردہ بدست زندہ" اور "نئی اور پرانی تہذیب کی ٹکر" ایسے کامیاب مضامین نہیں ہیں۔

فرحت اللہ کے ہم عصروں میں عبدالعزیز فلاح پیمانے شمائل سے مزاح پیدا کیا اور آہنوں نے مزاح کے اچھے نمونے پیش کئے۔

اس دور کے طنز و مزاح نگاروں میں رشید احمد صدیقی (۱۸۹۶ء - ۱۹۷۷ء) کا نام خاص طور پر قابل ذکر ہے۔ انہوں نے مزاح نگاری کے لئے خوبصورت ادبی زبان اپنائی اور جملہ مزاحیہ حرفے بھی۔ ان کے مضامین کے مجموعوں ”حذاں“، ”مضامین و تشبیہ“، ”نقش ہائے رنگ و رنگ“ میں ان کا انداز بھرپور طور پر سامنے آیا ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے اپنے خاکوں کے مجموعوں ”گنج ہائے گرانمایہ“، ”ہم نفسان رفتہ“، ”ذاکر صاحب“، ”ہمارے ذاکر صاحب“ میں بھی مزاحیہ انداز اپنایا۔ نیز انہوں نے آپ بیتی ”آشفہ“، ”بیانی میری“، بھی لکھی مگر یہاں صرف ان کے مزاحیہ مضامین کا تذکرہ کیا جائے گا۔

صدیقی صاحب کے ہاں موضوعات کا تنوع ہے۔ چارپائی سے الیکشن تک درہماتی معالج سے ارہر کے کھیت تک ان کے موضوعات پھیلے ہوئے ہیں۔ وہ زیادہ تر لفظی حربوں سے مزاح پیدا کرتے ہیں مگر ان کے ہاں واقعہ، کردار و غیرہ سے بھی مزاح پیدا کرنے کی صورتیں عام ہیں۔ ان کا مضمون ”الیکشن“ مزاحیہ صورت واقعہ کی اچھی مثال ہے۔

صدیقی صاحب کے ہاں مزاح کے لئے ایک حربہ PARADOX (قول محال) بھی ملتا ہے۔ وہ اکثر قول محال سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔ ان کے یہ قول جرستہ اور بر محل ہوتے ہیں۔ قول محال ایسے بیان کو کہتے ہیں جو بادی النظر میں معنوی تضاد کا شکار ہو۔ مثلاً ایک فقرہ ملاحظہ ہو:

ایک دن یہی الیکشن کی فصل تھی۔“

صدیقی صاحب کے ہاں موازنے کی بعض بہت دلچسپی صوتیں ملتی ہیں مثلاً:

”اس زمانے میں لوگ ایسی کمزوریوں اور دوشیزوں کی سیولوں کو آرٹیکل سمجھتے ہیں“

صدیقی صاحب کے مزاح کی ایک خامی ان کے ”جملہ معترضہ“ ہیں۔ جملہ معترضہ سے اکثر اوقات تاثر کی شدت میں کمی آجاتی ہے۔ ایسے ہی ان کے مزاح میں مقامی

رنگ بھی پایا جاتا ہے جس نے ان کے دائرہ اثر کو محدود کر دیا ہے۔ ان کے ہاں ایک اور کمزوری بھی ملتی ہے، وہ ہے بول و براز کا تذکرہ جو بعض طبائے پر گراں گزرتا، صدیقی صاحب کے سلسلے میں ان کے انداز بیان سے اعتنا کرنا بہت ضروری ہے ان کا انداز بیان سادہ مگر دلچسپ ہے۔ اس میں غالب کی مخصوص دلکشی کی شمولیت سے اس کا رنگ اور نکھر گیا ہے۔

صدیقی صاحب کے ہاں کہیں کہیں طنز و مزاح پر غالب لگتی ہے۔ مگر طنز میں گہری ہمدردی کی موجودگی نے اسے قابلِ نفرت نہیں بنایا بلکہ دلچسپ بنا دیا ہے صدیقی صاحب طنز و مزاح میں فلسفہ داخل کر دیتے ہیں۔ اس طرح ان کا ادب دو فریضے سرانجام دیتا ہے۔ مسرت اور تفکر۔ ان کی تحریریں پڑھ کر قاری مسکراتا بھی ہے اور اس کا ذہن سوچ پر مائل بھی ہوتا ہے وہ ہنسی ہنسی میں بڑے پتے کی باتیں بتا دیتے ہیں۔ اس دور کے مزاح نگاروں میں امتیاز علی تاج کو بھی نمایاں مقام حاصل ہے انہوں نے چچا بھکن جیسا مزاح کہ دار تخلیق کے اردو مزاح میں اپنا مقام محفوظ کر لیا۔ یہ کردار دراصل ایک انگریزی کردار کا اردو روپ ہے۔ اس کی تخلیق نو میں تاج نے ذہانت اور فن کاری کا مظاہرہ کیا ہے۔

خاکہ

خاکہ انگریزی میں PEN POR TRAIT کو کہا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسے تعلیمی تصویر کہہ لیجئے۔ اردو میں سوانح نگار دی تو دور قدیم سے متعارف ہے، جس کے ہر عہد میں معیار بدلتے رہتے ہیں۔ مگر خاکہ نگاری دوز جدید میں متعارف ہوئی ہے۔ خاکہ کسی شخصیت کے اصل چہرے تک رسائی کی ایک کوشش ہوتی ہے، اس لئے اس میں نہ تو واقعات کی زمانی ترتیب ہوتی ہے اور نہ زندگی بھر کی کہانی۔ بلکہ اس میں تو ایسے واقعات جمع کئے جاتے ہیں جو کسی شخصیت کی نقاب کشائی کر سکیں۔ اب ہر شخص دوسرے سے جدا ہے، اس لئے اس میں کوئی رسمی طریقہ کار اختیار کرنا یا رائج کرنا ممکن نہیں۔ جتنے شخص اتنے ہی طریقے۔ ہر شخص بے شمار خصوصیات کا مالک ہوتا ہے۔ اس کی زندگی کے بے شمار واقعات اس کے گرد بکھرے ہوئے ہوتے ہیں۔ مگر خاکہ نگار صرف ان واقعات کو سامنے لاتا ہے، جو اس کی اصل شخصیت کو سامنے لاسکیں۔

کسی شخصیت کو سمجھنے کے لئے ذاتی تعلق بہت ضروری ہے۔ اگر کسی شخص کا شخص خاکہ سے ذاتی تعلق ہوگا، تو وہ اس شخص کو پوری طرح سمجھ سکے گا ورنہ نہیں، اور یہ ذاتی تعلق ایک آدھ ملاقات پر مبنی ہونا کافی نہیں، کم از کم اتنی مدت کا تعلق ضروری ہے جب تک کہ فرد کی حقیقت کھل کر سامنے نہیں آجاتی ہے۔

خاکہ نگار کو انداز بیان کے سلسلے میں بھی خاصی احتیاط کی ضرورت ہے۔ خشک انداز بیان اس صنف کے لئے موزوں نہیں۔ اس کے لئے تو شگفتہ بلکہ ہلکا مزاجیہ رنگ درکار ہوتا ہے۔

خاکہ نگار کو شخص خاکہ سے ہمدردی ہونی چاہیے۔ اسی لئے تو ایک اچھا خاکہ نگار شخص خاکہ کی کمزوریاں بیان کرنے کے ساتھ ان کی وجہ بھی بیان کرتا ہے تاکہ قاری اس کی غلطیاں آسانی سے معاف کر دے۔

خاکہ نگاری کے سلسلے میں قدیم تذکروں کو دیکھا جائے تو امید افزا صورت نظر نہیں آتی، اس سلسلے میں بالآخر محمد حسین آزاد پر نظر جاتی ہے مگر ان کے ہاں شخصیات کے خاکے نہیں ملتے صرف مرقعے ملتے ہیں۔ ان کے ہاں اشخاص کی تصاویر کے سلسلے میں دو باتوں کی کمی خاص طور پر کھسکتی ہے پہلی تو ان کے ہاں توازن کی کمی ہے۔ وہ اکثر جانبدار ہو جاتے ہیں۔ دوسری کمی یہ کہ انہوں نے لباس اور سلاپا تو خوب دکھایا ہے۔ مگر لباس اور سراپا کے نیچے چھ آدمی کی شخصیت کے باطن میں جھانکنے کی قطعاً ضرورت روا نہیں رکھی۔ انہوں نے کرداروں کو خوب چلایا پھرایا ہے مگر ان کے اندر بہت کم جھانکنا ہے۔ ان کے ہاں کرداروں سے زیادہ ایک مخصوص تہذیبی ماحول اہمیت رکھتا ہے۔

اردو خاکہ نگاری کے سلسلے میں پہلا نام فرحت اللہ بیگ کا ہے۔ فرحت اللہ بیگ نے ۱۹۲۷ء میں اپنے استاد ڈپٹی نذیر احمد کا خاکہ لکھا۔ اس کے علاوہ دلی کا یادگار مشاعرہ ”پھول والوں کی سیر“ اور ایک وصیت کی تفصیل ان کے خاکے ہیں۔ فرحت اللہ نے ڈپٹی نذیر احمد کے خاکے ”نذیر احمد کی کہانی“ میں نہ صرف ایک عمدہ خاکہ قلم بند کر دیا ہے، بلکہ اس فن کی حدود بھی متعین کر دی ہیں۔ اس میں نذیر احمد کی بے شمار خامیاں ہیں۔ مگر کہیں بھی ان سے وحشت نہیں ہوتی اس میں مصنف نے نذیر احمد سے کئی بار شوخی کی ہے، مگر محبت کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ ”دلی کا یادگار مشاعرہ“ میں اشخاص کی تصویریں ہیں۔ ان کے مکالمے بھی ہیں مگر ان کے باطن میں جھانکنے کی بہت کم سعی کی گئی ہے۔ اس کتاب میں صرف ایک شخص ہے جن کا خاکہ بھرپور ہے اور وہ ہے مومن خاں مومن۔ فرحت اللہ نے مومن کی شخصیت کو محبوب اور دلکش بنا دیا ہے لہذا اس کتاب میں دلی کی زوال پذیر تہذیب کی ادبی زندگی کی تصویر پیش کر دی ہے۔

خاکہ نگاری کے سلسلے کا دوسرا اہم نام رشید احمد صدیقی ہے۔ ان کے خاکوں میں فحش و زائدہ اور متحرک ہیں۔ انہوں نے بہت سے افراد سے جذباتی محبت کی ہے۔ اس محبت کا ایک منفی نمونہ ان کے خاکے ”محمد علی جوہر“ میں دکھائی دیتا ہے اس میں انہوں نے ”محمد علی“ کی موت کا انتقام ان کے دشمنوں سے لینے کی کوشش کی ہے۔ رشید احمد کا انداز بیان شستہ سادہ اور پر وقار ہے۔ ان کے ہاں شخصیات کی خوبیاں خامیاں کسی شخص کے منفی اور مثبت حوالے بن کر نہیں آئیں۔ بلکہ سب خصوصیات ہیں جو ایک شخص کی تصویر

کے مختلف رنگ اور فیکریں ہیں۔ انہوں نے گنج ہائے گرانمایہ، ہم نفعانِ رفتہ، ذاکر صاحب ہمارے ذاکر صاحب خاکوں کے مجموعے یادگار چھوڑے ہیں۔

خاکہ نگاری کے سلسلے کا تیسرا نام مولوی عبدالحق کا ہے۔ عبدالحق کی کتاب ”چندیم“ میں شخصیت سے پیار کرنے کی بجائے ان کے کارناموں سے پیار ملتا ہے۔ اس میں کارنامے متحرک ہیں اور شخصیات ذرا جامد سی ہیں۔ یہی اس کتاب کی کمزوری ہے۔ اس کتاب کی ایک کمزوری ان خاکوں کا سوانح یا سیرت کے قریب ہونا ہے۔

ان تین اہم ناموں کے تذکرے کے ساتھ ہی ایک کتاب کا تذکرہ ضروری ہے یہ کتاب ہے ”کیا خوب اکوئی تھا؟“ اس میں گیارہ خاکے ہیں۔ جو آل انڈیا ریڈیو دہلی پر پڑھے گئے، انہیں ڈاکٹر سید عابد حسین نے مرتب کیا۔ اس کتاب میں کامیاب، نیم کامیاب اور ناکام بینوں قسم کے خلکے ہیں۔ یہ گیارہ سال کے عرصہ میں لکھے گئے۔ اس نے اس میں اس فن کا ارتقاء بھی دکھائی دیتا ہے۔ اس کتاب کا بہترین خاکہ وہ ہے جو مثلاً و احدی نے جناب راشد الخیری پر لکھا۔

سفر نامہ

سفر نامہ کیا ہے اس کے بارے میں ابوالاعجاز جینظ مدنی لکھتے ہیں :

”ایک سیاح جب اپنے جزا خیائی اور سماجی گرد و پیش سے نکل کر کسی دوسرے مقام پر پہنچتا ہے ، تو اسے وہ تمام چیزیں جو اس کے اپنے مولد و منسلکے مانوس ماحول سے مختلف ہوتی ہیں ، اختلاف ماحول اور اختلاف معاشرت کے باعث دلچسپ اور استعجاب انگیز نظر آتی ہیں اور وہ باتیں جو مشترک ہوتی ہیں ، وہ انہیں دوسروں دبا لخصوص اپنے ہم وطنوں کے لئے قلم بند کرتا ہے ، ایسی تحریر کہ ہم ادبی اصطلاح میں سفر نامہ کہتے ہیں ۔ اچھا سفر نامہ وہ ہے جس میں مشاہدے کی گہرائی ، ثقافتی مطالعے کا سلیقہ ، اختلافات کے باوجود اپنی نوع انسان کی سہا کی وحدت کا شعور اور انسانی باریز انحصار کی زندگی کا ایسا صحیح تعارف شامل ہو جو معنی برصداقت ہونے کے علاوہ قارئین کے لئے دلچسپ ، خیالی انگیز اور بصیرت افروز ہو۔“

(کشاف تنقیدی اصطلاحات ، صفحہ : ۱۰۰)

سفر نامہ ارضی زمینوں کا سراخ لگاتا ہے اور زندگی کے نئے نئے روپ دکھاتا ہے ۔ وہ نئی زمینوں کی تاریخ اور جغرافیہ سے دلچسپی لیتا ہے ، مگر اس کی حقیقی دلچسپی انسان اور انسانی زندگی سے ہوتی ہے ۔ مغرب میں جو سیرے سفر نامے کو قصہ یا تاریخ کہا ہے ۔ ایسے ہی اردو میں بعض لوگوں نے سفر نامے کو تاریخ کا نام دیا ۔ ۱۸۵۴ء سے پہلے اردو میں تین سفر نامے لکھے گئے ۔ تاریخ یوسفی از یوسف خاں کبلی پوش جسے بعد میں منشی نوکٹور نے عجائبات فرنگ کے نام سے ۱۸۷۲ء میں شائع کیا اور اس میں بہت کچھ تبدیلی بھی کی ۔ ۲۔ تاریخ افغانستان از سید نذیر حسین عرف نبی بخش ، اس کا انداز بیان داستان کا ہے اور تاریخ یوسفی کے مقابلے میں ثقافت کا اثر رکھتا ہے ۔

متذکرہ بالا سفر ناموں میں سے تاریخی یوسفی عجائبات فرنگ میں مشاہدے کی گہرائی اور

اور نظر کی وسعت ملتی ہے۔ حال ہی میں اسے دو مختلف محققین نے مرتب کر کے شائع کیا تو اس کی طرف قارئین کی توجہ خاص طور پر مبذول ہوئی ہے۔

۱۸۵۷ء کے بعد مرزا ابوطالب اصفہانی نے ۱۸۶۳ء میں "سفر فرنگ لکھا" یہ سفرنامہ اس لحاظ سے منفرد ہے کہ ہندوستانی مزاج کا حامل ہے۔ ابوطالب سات برس تک برطانیہ میں مقیم رہے، اس لئے انہیں برطانوی زندگی کو سمجھنے کے مواقع بہتر طور پر میسر تھے۔

سر سید احمد خاں ۱۸۶۹ء میں برطانیہ گئے۔ نوان کی داستان "سفر" مسافران لندن کے نام سے مرتب ہوئی۔ اس کے ابتدائی ابواب خطوط کی صورت میں ہیں جو "سائیکس سوسائٹی" گزٹ علی گڑھ میں شائع ہوئے مگر مخالفت کے باعث اس کی اشاعت کا سلسلہ رک گیا۔ دیرے یہ سفرنامہ مکمل بھی نہ ہو سکا۔ بہر حال یہ نامکمل سفرنامہ محمد اسماعیل پانی پتی نے مرتب کر کے ۱۹۶۱ء میں شائع کیا۔ سر سید احمد خاں کا دوسرا سفرنامہ "سفر نامہ پنجاب" کے نام سے ان کے رفیق اقبال علی نے لکھا اور مدت بعد محمد اسماعیل پانی پتی نے مرتب کیا۔

سر سید کے بعد ایڈورڈ ہنری پامر کا سفرنامہ "اردو انجیا لکھنؤ میں بالاقساط چھپا۔ پامر نے کبھی ہندوستان کا رخ نہ کیا۔ گنبد ہود کے متنازع عالم تھے۔ ان کے سفرنامے میں ہمارے قدیم انداز بیان کی جھلک نمایاں ہے یعنی اسمائے صفات کی کثرت، اضافوں کا استعمال اور داستانوں کی طرح قصہ کہنے کا انداز۔

محمد حسین آزاد نے دو سفرنامے لکھے: "وسط ایشیا کی سیر"، اور "سیر ایران"، "سفر الذکر کا محمد طاہر نے مرتب کیا۔ یہ آزاد کے روزنامے ہیں۔ سفر کا ظاہری مقصد طالب علمانہ تحقیق تھا اور حقیقی مقصد سیاسی جاسوسی تھا، جو آزاد کے لئے بھان بچانے کا ذریعہ تھا۔

مولانا شبلی نعمانی کا سفرنامہ "روم و مصر و شام"، خالص علمی سفر کی یادگار ہے۔ جو ۱۸۹۶ء میں شائع ہوا۔ اس سفرنامے میں علمی شخصیات اور علمی اداروں کا مشاہدہ و مطالعہ ملتا ہے۔

بیسویں صدی تحقیق، مطالعہ اور مشاہدے کی صدی ہے۔ اس صدی میں لاطینی زبانوں کی سیر آسان بھی ہوئی اور عام بھی۔ اس لئے اردو میں کئی سفرنامے لکھے گئے۔ بعض سفروں کا مقصد ذاتی تھا، مگر بعض کا مقصد قومی تھا۔ پہلی جنگ عظیم کے دوران کئی قومی رہنما آزادی وطن اور جہاد کے لئے بیرون ہند گئے۔ انہوں نے سفرنامے لکھے۔ ان میں محمد علی قنوری کا، مشاہدات یا غسان، مولانا عبید اللہ سندھی کا "کابل میں سات سال"، اور "ذاتی طواری"، وغیرہ مشہور ہیں۔ ان کا مقصد دینی

نہیں سیای ہے۔ ادبی مقصد کے حامل سفرناموں میں مثنوی محبوب عالم ایڈیٹر بیسہ اخبار کے سفرنامے
 ”سفرنامہ یورپ و بلاد روم و شام“ اور سفرنامہ بغداد، سرکشن پریشارڈ کون کا سفرنامہ
 بعنوان ”سفرنامہ“ خواجہ احمد عباس کا ”مسافر کی ڈائری“ عبدالغفار خاں کا ”ایک نادر
 سفرنامہ“ شوکت عثمانی کا ”میری روس یا تہا“ خواجہ حسن نظامی کا ”روزنامہ ۱۹۰۴ء“ اہم
 ہیں۔ ایسے ہی سر عبدالقادر کے دو سفرنامے ”مقام خلافت“ اور ”سیاحت نامہ یورپ“ اہم ہیں۔
 سید ابو ظفر ندوی کا ”سفرنامہ برما“ مغرب کے مقابلے میں مشرق کی طرف سفر ہے۔
 قاضی عبدالغفار کا سفرنامہ ”نقش فرنگ“ مغرب کا سفرنامہ ہے۔ سر رضا علی نے
 اپنی آپ بیتی ”اعمال نامہ“ کے نام سے لکھی اس میں انہوں نے بعض ابواب اپنے سفرناموں کے
 لئے وقف کئے ہیں۔

جدید سفرنامے میں ایک خاص انداز اپنایا گیا ہے۔ یہ ہے خطوط کا انداز۔ علامہ اقبال
 کا سفرنامہ محمد حمزہ فاروقی نے ان کے خطوط کی مدد سے ترتیب دیا ہے۔

50.83665
 5433914

606582

علی گڑھ تحریک

حسن نظر

انگریزوں کی برصغیر میں آمد سے معاشرہ ایک نئے تحریک سے آشنا ہوا۔ یہاں کی آب و ہوا، زرخیزی، جغرافیائی حالات اور خود کفالت کی وجہ سے بالکل ساکن معاشرہ تھا جو انگریزوں کی آمد سے نئے افکار سے روشناس ہوا، ان افکار کے پیچھے حکومت اور مشین کی قوت کا یہ موجد تھی۔ مشین کی قوت نے یہاں کی گھریلو صنعت کو تباہ و برباد کر دیا۔ جن کی بدولت معاشرہ نئے مسائل سے دوچار ہوا۔ اب سوال تھا کہ نئے حالات میں کیسے زندہ رہا جائے۔ اہل دانش کے غمگین گروہوں نے اس سوال پر غور کیا اور اپنے ماحول، سماجی منصب اور ذہنی ساخت کے مطابق جواب لیکر آئے۔

۱۸۵۷ء میں شاہ ولی اللہ پیدا ہوئے۔ جنہوں نے نئے حالات کو سہی اور عیسویس کیا تھا۔ انہوں نے آنے والے خطرات کی چاب کو کافی تک سنا تھا۔ ان خطرات کا مقابلہ کرنے کے لیے انہوں نے مختلف طبقات سے خطاب کیا۔ ان میں عوام کے مختلف گروہ بھی شامل تھے۔ یہ خطاب ان کی کتاب لغیبات الہیہ میں شامل ہیں۔ عوام سے خطاب ایک نئی بات تھی۔ پھر آہستہ آہستہ یہی گلشن کی زبان قرار پائی۔ شاہ صاحب کی فکر کی دو بنیادیں تھیں یعنی عقل اور بروی سنت اور ان کے عمل کے دو پہلو تھے یعنی تجدید اور جہاد۔

شاہ ولی اللہ کے پیروکاروں میں سے ایک گروہ نے پیروی سنت اور جہاد سے پہلو پر شدت سے زور دیا۔ یہ گروہ مبداء برملوی اور ان کی جماعت مجاہدین پر مشتمل تھا۔ بعض لوگ بنیاد پرست بن گئے۔

دوسرا گروہ تھا۔ برسرید احمد خان کا، جن کے ہاں عقل اور تجدید پر اس قدر زور ہے کہ عقل عقل پرستی بن گیا اور تجدید نے تجدید کی شکل اختیار کر لی۔ یہی وہ زمانہ تھا جب ہندوؤں سے راجا رام موہن رائے نے برہمن سماج کی تحریک کی بنا ڈالی۔ جس نے اپنے عقائد میں عیسائیت، جدید سائنس اور جدید فلسفہ سے انتقاد کیا۔ اس تحریک نے آگے چل کر ویدوں اور ایشندوں کی رہنمائی کو بھی غیر ضروری قرار دے دیا۔ اس تحریک نے جدید سائنس اور فلسفہ کی تعلیم و تدریس کی تشکیل کے لیے کلکتہ میں ایٹھو ہندو مدرسہ قائم کیا۔

دوسری طرف ہندوؤں میں سے سوامی دیانند سروسوتی نے بنیاد پرست مذہبی تحریک یعنی آریہ سماج تحریک کی بنیاد ڈالی۔ سوامی کٹر فرقہ پرست شخص تھے۔ اُس نے اپنی کتاب تھیوتھ پرکاش میں دوسرے مذاہب پر ناروا حملے کیے ہیں۔

سرسید احمد خان کی علمی گٹھ تحریک کا نقطہ آغاز ۱۸۵۷ء کو قرار دیا جاسکتا ہے اس سے قبل انہوں نے مذہبی اور تاریخی کتب تصنیف کیں۔ مذہبی تصانیف میں انہوں نے اہل حدیث نقطہ نظر کی ترجمانی کی، تارہ یعنی کتب کی تصنیف ان کے سائنسی انداز نظر کی طرف اشارہ کرتی ہے۔

سرسید احمد خان کی تحریک کے پس منظر میں مندرجہ ذیل محرکات بڑے واضح دکھائی دیتے ہیں

(۱) شاہ ولی اللہ کی تحریک کے اثرات ان پر بہت واضح ہیں۔ عوام کو قرآنی تعلیمات سے روشناس کرانے اور قرآن کو مطالعے کا محور بنانے کا تصور یہیں شاہ ولی اللہ کے ہاں دکھائی دیتا ہے۔ نیز تعقل اور تجدید کے افکار بھی شاہ صاحب کے ہاں ملتے ہیں

(۲) دہلی کالج کی سائنسی اور آزادی رائے کی فکری فیض جس کے بارے میں ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں۔

سرسید کی مزاج سازی میں دہلی کالج کی علمی تحریک نے بھی اہم کردار ادا کیا۔ دہلی کے قیام کے دوران اس کالج کی چند سربراہان و سربراہان سے سرسید کا رشتہء محبت استوار ہوا اور انہوں نے ڈاکٹر اسمیرنگر اور میٹر کارگل سے مسائل کے سائنسی تجزیے اور تصنیف و تالیف کے نئے انداز سیکھے۔ سائنسنگ سوسائٹی غازی پور کا قیام اور مفید انگریزی کتب کے تراجم اور ایک انگریزی اخبار کا اجراء وغیرہ چند ایسے اقدام ہیں، جن میں دہلی کالج کی سابق مثالوں پر بھی عمل کیا گیا۔

(اردو ادب کی تحریکیں، صفحہ: ۳۱۵)

(۳) تیسرا محرک راجا رام موہن رائے ہے۔ سرسید راجا رام موہن رائے سے بہت حد تک متاثر تھے۔ اس پہلو پر روشنی ڈالتے ہوئے ڈاکٹر محمد ارشد لکھتے ہیں،

”مغربی تہذیب، انگریزی تعلیم، پارلیمنٹری حکومت، اصلاح معاشرت، مذہبی آزادی، عقلیت پسندی، اخبار نویسی، مٹی کے سادہ طرز تحریر شادی کی کوئی الباقیہ نہ ہو، جس

میں سرسید کا حاکم مودینہ رائے کے قدم بہ قدم نہ چلے ہوں:

(سرسید اور ریاضیات ہند، علی گڑھ تحریک، مرتبہ: نسیم قریشی، صفحہ ۱۷۲)

جو تھا محرک سرسید کا سفر لندن ہے۔ وہاں کی علمی و ادبی فضا اور معاشرت کے بعض پہلوؤں سے سرسید خاص طور پر متاثر ہوئے، جس کا تذکرہ انہوں نے سائنٹفک سوسائٹی گزٹ میں شائع ہونے والے اپنے خطوں میں کیا۔ یہ باتیں کچھ ایسی لمبی قلیں کہ شدید عوامی رد و عمل نے ان کی اشاعت بند کرادی۔

۱۸۵۷ء کے بعد سرسید نے غازی پور میں مدرسہ اور سائنٹفک سوسائٹی قائم کی۔ بعد میں سرسید علی گڑھ میں تبدیل ہو کر آگئے۔ تو سوسائٹی کا دفتر بھی وہیں منتقل کر دیا۔ یہ سوسائٹی علی گڑھ تحریک ہی کا دوسرا نام تھا۔ اس سوسائٹی نے مختلف علوم و فنون کی چالیس کتابوں کے تراجم شائع کیے۔

سرسید کی تحریک علی گڑھ کے مقاصد کے لئے

سیاسی پہلو

سرسید مسلمانوں کی بحیثیت ملت بقا کے خراہاں تھے۔ انہوں نے سیاسی حوالے سے انگریزوں سے مفاہمت کی پالیسی اپنائی۔ ان کی کتب اسباب بغاوت ہند، ہندوستان کے وفادار مسلمان، خلاص سیاسی کتب ہیں۔ نیز پینین الکلام رابلس کی تفسیر، تحقیق لفظ نصاریٰ و مسالطعا، اول کتاب کا سیاسی مقصد بھی خاصا واضح ہے۔

۱۲) مذہبی پہلو

سرسید احمد خان قرآن کی عقل کے حوالے سے تفسیر کرنا چاہتے تھے۔ ان کا مذہبی کام ایک نئے علم الکلام کی بنیاد بنا۔ انہوں نے اپنی تفسیر ”تفسیرات احمدیہ“ اور سیرت پر اپنی کتاب خطابات احمدیہ، میں تفسیر اور سیرت نویسی کا ایک نیا انداز اختیار کیا۔ سود، جہاد اور محرمات وغیرہ کے مسئلہ پر انہوں نے ایسا موقف اختیار کیا، جو امت کی اکثریت کے لیے ناقابل قبول تھا۔ سرسید احمد خان نے مطالب فطرت اور میکلی ماریت کے سائنسی اصولوں سے مطابقت دکھانے کے لیے تاویل کا سہارا لیا، جس پر

ان کے خلاف مخالفت کا طوفان برپا ہو گیا۔ اس تحریک کا تیسرا پہلو ادبی تھا۔

سرسید احمد خان سے پہلے فورٹ ولیم کالج کے تدریس تھے لکھنؤ کے لیے سادہ نشر

اپنا چکے تھے۔ غالب نے خطوط نویسی کے لیے سادہ اور بول چال کے قریب انداز بیان اپنایا تھا سرسید نے سائنسی علوم کی تفہیم کے لیے سادہ اور سلیس انداز بیان اختیار کیا جو ایک طرف سادہ دلچسپ اور بول چال کے قریب تھا۔ دوسری طرف اس قدر وسعت کا حامل تھا کہ سائنسی علوم کے مطالب کا بار اٹھا سکتا تھا۔ سرسید نے سیرت اور سوانح وغیرہ کے لیے نئے اصول بنائے۔ علی گڑھ تحریک نے مضمون، بالانشائیہ، کی اصناف کو متعارف کرایا، نیز ادب برائے زندگی کا نظریہ متعارف کرایا۔ جسے بعد میں افادی نظریہ کا نام دیا گیا۔ سرسید احمد خان کی اس تحریک کو ان کے معادین اور رفقاء نے آگے بڑھانے میں اہم کردار ادا کیا، ان میں سے مولوی چراغ علی، فکاء اللہ، وقار الملک، شبلی نعمانی، نذیر احمد اور الطاف حسین حالی قابل ذکر ہیں۔

مولوی چراغ علی کا دائرہ مذہبی ہے انہوں نے مذہب میں سرسید ہی سے نقطہ نظر کو اپنایا۔ انہوں نے مذہب کی سائنسی انداز میں تعبیر پیش کی۔ اور جہاد کے موضوع پر مغایمت کی پالیسی اپنائی، مولوی چراغ علی نے سرسید کے رسالہ تہذیب الاخلاق میں اپنے مضامین اور اپنی تصانیف کے ذریعے اپنے نقطہ نظر کو واضح کیا۔

وقار الملک کا قاعدہ مصنف نہ تھے مگر انہوں نے تہذیب الاخلاق میں اپنے مضامین کے ذریعے سرسید کے خیالات کو آگے بڑھایا۔ نیز انہوں نے سرسید کے سیاسی اور تعلیمی کام کو آگے بڑھانے میں بہت محنت کی۔ علی گڑھ کالج اور مسلم لیگ کے قیام کے سلسلے میں ان کی خدمات یاد گار رہیں گی۔

سولانا الطاف حسین حالی نے سوانح و سیرت ادب کی اس اہم صنف کو ترقی دی انہوں نے سوانح و سیرت میں جدید اصولوں کو اپنایا۔ مقدمہ شعرو شاعری میں سرسید کے افادی نقطہ نظر کو متعارف کرایا۔ حالی نے حیات جاوید لکھ کر سرسید کی زندگی اور کارناموں کا بڑی خوبصورتی سے تعارف کرایا اور سرسید کے کام کو آگے بڑھایا۔ حالی نے اپنی شاعری کے ذریعے شاعری کو ایک نئے دور سے متعارف کرایا۔ حالی کی شاعری ایک نئے دور کی آواز تھی۔

شبلی نعمانی نے سیرت النبی اور مختلف سوانح و سیرت لکھ کر تاریخ و سیرت کو جدید انداز میں مرتب کیا۔ شبلی کی نامور مسالوں کی سوانح و سیرت اسلام کے روشن

ماضی کی روشنی تر تصویر ہیں۔ ان کتب میں انہوں نے اپنے اعظم الکلام کے جوہر بھی دکھائے۔ اس کے ساتھ ہی انہوں نے علم الکلام اور الکلام لکھ کر علم الکلام کو عام علمی دنیا سے متعارف کرایا اور جدید علم الکلام کی تدوین کی راہ ہموار کی۔ شبلی کا نقطہ نظر سرسید سے خاصا مختلف تھا۔ مگر مقصد ایک ہی تھا۔ یعنی اسلام کی عظمت پارہ نہ کو زندہ کرنا اور نئی نسل میں جذبہ اسلامی ابھار کر مقصد کی یہ یک جہتی زیادہ عرصہ دونوں کو اکٹھا نہ رکھ سکی، اگرچہ بعض لوگ اس اختلاف کے پس منظر میں شبلی کی اتانیت تلاش کرتے ہیں۔ بہر حال شبلی سرسید سے الگ ہو کر زندہ تھا لکھنؤ چلے گئے، جہاں انہوں نے ایک نئی دنیا آباد کی۔

سرسید کے ایک ساتھی ^{مولوی} فذیر احمد بھی تھے۔ وہ جدید علوم اور جدید افکار کو ماننے تھے مگر تہذیبی طور پر قدامت کے کامل تھے۔ ان کی فکر کا نمائندہ کمرہ طر حجتہ الاسلام راہن الوقت ناظرین (میں) ہے ان کا ہمزاد کتا بے جا نہیں) انگریز کی نوکری بھی کرتا ہے اور اسلام کی تعبیر بھی قدرے جدید انداز میں کرتا ہے۔ مگر تہذیبی طور پر کٹھن ملا ہی ہے۔ فذیر احمد نے اپنے ناولوں کے ذریعے تہذیب الاخلاق کا کام لیا۔ انہوں نے یہ ناول درمیانے درجے کے مسلمان گھروں کی بچیوں کے لیے نصاب تعلیم کے طور پر لکھے تھے۔ انہوں نے قرآن پاک کا ترجمہ بھی کیا اور سرورِ مسلمین کی کتاب کا جواب امہانۃ الامتہ کے نام سے لکھا۔ یہ جواب اپنے اندازِ بیاں کی وجہ سے عوام میں اس قدر نامقبول قرار پایا کہ یہ کتاب جلا کی گئی اور فذیر احمد کو توبہ کرنا پڑی۔

^{مولوی ذکاء اللہ} نے اپنی تاریخِ محنی اور حذبِ بقیانیت میں سرسید کے نقطہ نظر ہی کی ترجمان کی مگر وہ سرسید کے سچے اس انداز میں کھڑے ہوئے کہ نظر نہیں آتے۔ انہوں نے تقلید کی مخالفت میں سرسید کی مکمل تلقید کی۔

سرسید سے متاثرین میں مولوی سمیع اللہ، سید محمود اور وحید الدین سلیم بھی شامل تھے۔ سید محمود جوان مرگ ہوئے کی وجہ سے زیادہ نہ لکھ سکے مگر انہوں نے اپنے بعض مضامین میں سرسید کے نقطہ نظر سے بعض جگہ اختلاف بھی کیا۔ وحید الدین سلیم نے ادب میں اور مولوی سمیع اللہ نے مذہب میں سرسید کے نقطہ نظر میں وسعت اور کمرانی پیدا کرنے کی سعی کی۔

علی گڑھ تحریک نے جو علمی فضا پیدا کی اس میں سے مولوی غفریز مرزا، مولوی

عبدالحق، مولوی عنایت اللہ دہلوی اور خواجہ غلام الثقلین ^{رحمۃ اللہ علیہ} متاثر ہوئے اور ادب کے بعض گوشوں میں قابلِ قدر کام کیا۔

✓ سرسید کے نقطہ نظر کو مختصر افادی اور سائنسی کہا جاسکتا ہے۔ یہی نقطہ نظر علی گڑھ تحریک کا نصب العین تھا۔

اس تحریک کے مخالفین میں دارالعلوم دیوبند کے علماء اور اکبر الہ آبادی خصوصاً قابل ذکر ہیں۔ بعد میں علامہ شبلی نعمانی بھی اس تحریک سے الگ ہو کر ندوہ چلے گئے اور اس طرح ایک اور مخالفانہ مرکز قائم ہو گیا۔ بعد میں ابوالکلام آزاد اس تحریک کے مخالفین کے سرخیل بنے۔

رومانوی تحریک

Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley
1789

مغرب میں انقلابِ فرانس کے نتیجے میں رومانوی تحریک پروان چڑھی۔ رومانوی پسندوں کا ردِ عمل ہے۔ جب کلاسیکی اصول سخت ہو جائیں۔ جب اجتماع یعنی معاشرے کے سخت روابط تلے فرد کی انفرادیت دم توڑنے لگے۔ تو اس کا رومانوی ردِ عمل یہی بات ہے۔ مغرب میں اس تحریک کے نمائندے ورڈزور تھ اور کالرج تھے ورڈزور تھ نے جذبات کے بے ساختہ اظہار کو ادب کہا ہے۔ گویا اس نے فارسی اصولوں کے مقابلے میں داخل کی اہمیت پر زور دیا اور اجتماع کے مقابلے میں فرد کی اہمیت پر زور دیا۔ اس نے فطرت کی گود میں سر رکھ کر آنکھیں بند کر لیں۔ ایسے ہی بہت سے رومانویوں نے تخیل کی آزادی کو ادب میں متعارف کرایا۔

اردو ادب میں رومانوی تحریک نے بیسویں صدی کے شروع میں جنم لیا۔ یہ تحریک علی گڑھ تحریک کی عقل پرستی کے ردِ عمل کے زراثر پروان چڑھی۔ آسکر وائلڈ اور شیگر کے تراجم نے اسے ایک نئی قوت مہیا کی اور تحریکِ خلافت نے اسے اخلاق جو از عطا کیا۔ سرسید احمد خان کی تحریک علی گڑھ کی عقل پرستی کا ردِ عمل اس کے ساتھ ہی جنم لے چکا تھا۔ محمد حسین آزاد کا تخیلی انداز بیان اور عبدالحلیم شرر کی جذباتی نثر اس تحریک کا ردِ عمل ہی تھا۔ محمد حسین آزاد کی نثر غیلی تھی۔ شرر کی نثر کے لئے مدھم اور لہجہ مر ملا ہے۔ شرر نے

نے اپنے ناولوں کے ذریعے رومانوی طرز احساس کو پروان چڑھایا۔ انہوں نے نظم کی جادہ ہیئت کو توڑا اور جذبہ و خیال کو روغن و قافیہ کی بے جا باندی سے آزاد کرایا۔ رومانوی تحریک کو پروان چڑھانے میں سر عبدالقادر ~~محمد~~ ^{عزیز} ملک ہیں انہوں نے اپنے ^۱ ~~کتاب~~ ^{کتاب} ~~عزیز~~ ^{عزیز} کے ذریعے رومانوی طرز احساس اور طرز فکر عام کیا۔ ^۲ ~~عزیز~~ ^{عزیز} کے معجزوں پر نمایاں ہو کر ابھرنے والوں میں ایک نام خصوصی تذکرے کا حامل ہے۔ وہ ^۳ ~~عزیز~~ ^{عزیز} علامہ اقبال کی شاعری رومانوی طرز احساس کی حامل ہے۔ علامہ اقبال کے ہاں رومانویت کے چند ایک زاویے دیکھے جاسکتے ہیں۔ مثلاً:

۱۔ حسن ازل کی تلاش

۲۔ ماضی سے دلچسپی

۳۔ رومان کر دار

سر عبدالقادر ^۴ ~~عزیز~~ ^{عزیز} کو لاہور سے دہلی لے گئے، تو اس کے معجزوں نے ایک ایسے کو متعارف کرایا۔ ^۵ ~~عزیز~~ ^{عزیز} تھے مجاہد علی بلوچ۔ ان کی آرزوؤں کا محور ترک اور ترکی ادب تھا۔ ترکی مشرق و مغرب کا سنگم ہے۔ بلوچ کی آزاد فکری اور وضع داری کی متفاد کیفیات کی حامل شخصیت کو ترکی ادب نے بہت متاثر کیا۔ انہوں نے رومانویت کے کئی نئے زاویے دریافت کیے ان کے ہاں رومانوی اخلاقیات اور رومانوی فضا ملتی ہے۔ انہوں نے جتنے جاگتے سوائی کہ دار متعارف کرائے اور محبت کے حق کو عام کرنے کے لیے آواز بلند کی۔ ان کے ہاں تجسس، گمراہی اور حسن سے لذت کشید کرنے کا انداز ملتا ہے۔

عزیز کے ^۶ ~~عزیز~~ ^{عزیز} رومانوی تحریک میں شامل ہوا۔ البتہ البتہ الکلام کی شخصیت کا عکاس اور ترجمان تھا۔ البتہ الکلام کے ہاں ایک جادوئی کیفیت ملتی ہے۔ انہوں نے قومی آزادی اور متحدہ کی آزادی کی ایک بیک وقت ^۷ ~~عزیز~~ ^{عزیز} ان کی نثر میں غیل آزاد ہے۔ یہ غیل تیشہوں،...، استعاروں، غفلت رفتہ کی یاد، بلند باگ و دھندوں، اضافتوں، عجایب استعمال، مزاح و فحاشی کی کثرت سے غفلت اور لذت کشید کرتا ہے۔ البتہ الکلام کی نثر ہر عربی کی خطیائے نثر کا اثر خاصا ہے ان کے ہاں حیرت جلوس کی بجائے انشائیہ جملے بکثرت ملتے ہیں۔ ان کا غیل چائے سے شراب کا لطف اٹھاتا ہے۔ بلوچ کے ایک ہم عمر ^۸ ~~عزیز~~ ^{عزیز} افادی ہیں۔ ان کے ہاں عورت اور عورت کے حسن کا تذکرہ بہت ملتا ہے۔ علی گڑھ تحریک نے عورت کو اور احمد کے

ذکر کہ ادب سے بے خیالی میں غائب کر دیا تھا پندرا احمد کے ناولوں میں عورت سات پردوں میں بھی ہموئی ہے یا اپنا عورت پن کم کر بھیجی ہے۔ اسی لیے رومانوی تحریک کے ادباء کے ہاں عورت کا جادو سرچرچہ کر بولا ہے۔ مہدی لطیف مزاج کے حامل تھے اور عورت کے لطیف حسن سے لطف کشد کرتے رہے۔

⑥ مہدی کے ایک ہم عصرا **سجاد انصاری** تھے۔ وہ عورت سے زیادہ متاثر نہیں۔ انہوں نے عورت کو کاندھوں پر سوار نہیں کیا۔ کیونکہ ان کے ذہن میں ”عشر خیال“ برپا ہے وہ فلسفی نہیں مگر ان کے ہاں نیکر کی کمر بست عام ملتی ہے۔ ان کی فکر قدیم کا انکار کرتی ہے اور جدید سوچوں اور خیالات کی تلاش میں ہے۔ قدیم سے آج کا ان کا انداز زیادہ تر جہد باقی حوالہ رکھتا ہے۔ سجاد انصاری نے اسلوب کے حوالے سے بھی رومانوی ادیبوں کا سا انداز اپنایا، جس میں تخیل اپنا رنگ جمانا ہمو اوصاف دکھائی دیتا ہے۔

رومانوی تحریک کے رسائل کے سلسلے میں غزن اور اللہ آباد کے ساتھ ہی قیسرا نام ”نگار“، لکھنؤ کا ہے، جس کے مدیر نیاز فتح پوری تھے۔ نیاز قاسمی ^(۱۵) ذہن کے مالک تھے۔ انہوں نے علم و ادب کے ہر گوشے پر قلم اٹھایا۔ ان کی فرست ان کے وسیع

مطالعے کی نشاندہی کرتی ہے۔ انہوں نے فراسات السید من ویزدان شاعر کا انجام، شہاب کی سرگزشت اور کئی دوسری کتب لکھیں۔ نیاز نے اپنی مذہبی تحریروں میں روایتی نقطہ نظر کی بجائے جدید نقطہ نظر اپنایا۔ اس طرح انہوں نے اپنی انفرادیت کو روایت میں گم ہونے سے بچالیا۔ انہوں نے مذہب پر جو نقطہ نظر اپنایا، اس کے نتیجے میں کفر کے کئی فتوے ان کا مقدر بنے۔ انہوں نے اپنے افسانوں اور ناولوں اور شاعر کا انجام اور شہاب کی سرگزشت میں عورت اور عشق کا دل کھول کر تذکرہ کیا۔ ان کے اسلوب میں بھی تخیل کا بہت اثر ہے۔ بہر حال ان کی تحریر رومانوی انداز بیان کا ایک خوبصورت نمونہ ہے اس تحریک کے بہت سے دوسرے ہم خیالوں میں مجنوں گورکھپوری ل۔ احمد اکبر آبادی پترم چند اور حجاب امتیاز علی نمایاں ہیں۔

← شاعری میں رومانیت اقبال کے زیر اثر برہان چٹرجی اس تحریک سے متاثر ہونے والے شاعروں میں جعفر خالد ہری، عظمت اللہ بوش، اور اختر شیرانی نمایاں ہیں۔ جعفر ^(۱۶) اور عظمت اللہ نے گیت نگاری کو فروغ دیا۔ ہندی الفاظ اور ہندی بحروں کا استعمال

کیا جس سے لمحہ اوخیل کی سطح پر رومانوی انداز پیدا ہوا۔

۱۵) جوش نے ماضی کے انکار انقلاب کی گھن گرج، بلنگیاگ انداز اور ماضی اور ماضی کی

اقدار کے انکار سے ایک نیا انداز اور نیا لمحہ ایسا ماہ جبریت حد تک رومانوی ہے۔ **اخترا** (۱۶)

شیرانی نے سلمیٰ، ریحانہ اور کئی لڑکیوں کے نام محبت بھرے پیغام لکھے۔ اور ان سے

اپنے سچے عشق کا ذکر چھڑا۔ اخترا کی دنیا حقائق کی کمزوری دنیا نہیں۔ سبک اور خواب گوں

دینا ہے۔ بعض شاعروں کے ہاں رومانویت اور ترقی پسندی کی یکجائی مٹی ہے۔ ان

سے بعض، جاں نثار اخترا، جذبی، مجاز اور محمد مہدی الدین نے محبت اور انقلاب کی

شاعری کی۔ ان کے ہاں انقلابی رومانویت ملتی ہے۔

۱۷) تنقید میں پہلا رومانوی عبد الرحمن

بجنوری تھا۔ اس نے غالب سے والہانہ سار کیا اور کسی سار ان کی تنقید میں منعکس ہوا

ان کی تنقید جذباتی عقیدت کا نمونہ ہے۔ ان کی تنقید میں جذبہ اور تقاضا ختم ہے۔

اس تحریک کے دوسرے نقاد نیاز الحق۔ **نیاز الحق پوری** نے اپنی تنقیدوں میں جذبات کے

کے ساتھ ساتھ کچھ عقلی اصول بھی دریافت کیے۔ ان کے ہاں فیصلے تو ہیں مگر یہ فیصلے محبت

میں نہیں ہوتے۔ اس میں تھوڑا سا ٹھہراؤ ہے۔

۱۸) مجنوں گوہر کھپوری بعد میں ترقی پسند ہو گئے۔ مگر تنقیدی حاشیے کا مصنف "مجنوں تو رومانوی نقاد

ہے۔ انہوں نے وجدانی تاثر کو خاص اہمیت دی۔ ان کے ہاں جذبات کا غلبہ ہے۔ یہ عمر

کا تقاضا بھی اور ماحول کا تقاضا بھی۔ یہی وجہ ہے کہ وہ جلد ہی ترقی پسند ہو گئے اور زندگی

کے حوالے سے ادب کا مطالعہ کرنے لگے۔ رومانوی تحریک کے اثرات بہت بعد تک ادب میں

موجود رہے۔ مگر ۱۹۳۶ء میں ابھرنے والی نئی تحریک ترقی پسند تحریک نے اس کی روشنی کو

مدھم کر دیا۔ گوہر کھپور کے ہی دوسرے **۱۹) فراق** نے بھی تاثراتی تنقید میں نام پیدا کیا انہوں

نے اپنے تاثرات کو فکری بنیاد مہیا کرنے کی سعی بھی کی۔ اس تحریک کا ماحصل فرد کی انفرادیت

کی دریافت اور لفظ کا قریب سے استعمال ہے۔ اس تحریک نے غالب کی عظمت کے کئی زامیے

دریافت کیے۔ نیاز نے مومن کی شاعری کی مختلف جہتوں کو دریافت کیا نیز تنقید میں تاثر کا ماحصل

عام کیا۔

اس تحریک کے منفی اثرات میں سے کھلی آنکھ سے خواب لکھنے کا رجحان ہے۔ جو

ادب کو خلاؤں میں گم کر دیتا ہے۔ اس تحریک کے دوسرے درجے کے لکھنے والے اگلے ہونگے تو ان کو چھاتے رہے اور نوانی حسن کے مختلف زاویوں پر روشنی ڈالتے رہے۔ بالآخر یہ تحریک خود بخود غفلتوں اور باغیانہ خیالات کی تکرار میں کئی اس تحریک کے مصنفین نے نثر لطیف کو فروغ دیا۔ جس میں ایک خوبانک ماحول دکھائی دیتا ہے۔ یہ ماحول زندگی کی سنگلاخی سے کوسوں دور تھا۔

ترقی پسند تحریک

ترقی پسند ادب دو عناصر سے مرکب ہے۔ ایک حقیقت نگاری اور دوسرا انقلابی اقدار۔ ترقی پسند ادب کے نظریہ ساز کامل مارکس، اینگلس، لینن اور ماؤزے تنگ ہیں۔ مارکس نے فلسفے میں جدیاتی مادیت کا نظریہ پیش کیا۔ مارکس نے مادیت کا تصور دیمقرائس سے لیا۔ اور جدویات کا تصور بھی دے۔ اس طرح انہوں نے اپنا نظام فکر مرتب کیا ہے۔ مارکس کے نزدیک زندگی کی بنیاد مادہ ہے جو مسلسل متحرک ہے بلکہ مادہ اور حرکت ایک ہی حقیقت ہیں۔ زندگی مسلسل ارتقاء پذیر ہے۔ مادی زندگی میں تبدیلی سے پوری انسانی زندگی تبدیل ہو جاتی ہے۔ زندگی کا بنیادی ڈھانچا معاشرے کے ذرائع پیداوار مرتب کرنے میں جب ذرائع پیداوار بدلتے ہیں، تو پیداواری رشتے بھی بدل جاتے ہیں۔ ان کی تبدیلی کے ساتھ ہی معاشرے کا بالائی ڈھانچا جو کہ اخلاق، ادب اور معاشرتی اقدار پر مشتمل ہوتا ہے بھی بدل جاتا ہے۔ انسانی تاریخ طبقات کے تضاد کی تاریخ ہے۔ طبقات کی باہمی آویزش نے نئی دنیا تخلیق کی ہے۔ ترقی پسند ادب وہ ہے جو زندگی کی روشن اور ترقی پسند روایت کا ساتھ دے۔ ترقی پسند ادب مزدور کسان کی گرم سالنوں کو لفظوں میں پیش کرے نیز ترقی پسند ادب اس اقلیتی کلمر کا نمائندہ نہ ہو، جو معاشرے کے بالا دست طبقے کا کلمر ہے، ترقی پسند مستقبل کے انقلاب کا رفیق بنے اور ایسا ادب تخلیق کرے، جو ایک نیا کلمر اور نیا دور وجود میں لانے کا باعث ہو۔ مگر اس کے ساتھ ہی ماضی کی ان اقدار سے بھی صرف نظر نہ کرے، جو انسان دوست اقدار ہونے کی وجہ سے مستقبل میں بھی زندہ رہنے کے لائق ہے۔

۱۹۳۶ء میں بعض ہندوستانی طلبہ لندن سے واپس آئے تو انہوں نے انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد رکھی۔ انجمن ترقی پسند کی بنیاد ڈالنے سے پہلے ترقی پسند مصنفین "انگادے" شائع کر چکے تھے۔ اس میں سجاد ظہیر، احمد علی اور رشید جہاں کے افسانے شامل تھے۔ اس کتاب میں انہوں نے مارکس کی مادیت، فرائیڈ کے نظریہ تحلیلی نفسی اور لائسنس کی جنسیت کو اپنایا تھا جس پر سخت رد عمل سامنے آیا۔ ایک ترقی پسند ادیب اختر حسین رائے پوری اس سے قبل اپنا مضمون "ادب اور زندگی" لکھ چکے تھے، جو ان کی کتاب ادب اور انقلاب میں شامل ہے۔ رائے پوری نے اپنے اس مضمون میں ماضی کے تمام ادیبوں کو غیر ترقی پسند بلکہ رجعت پسند قرار دیا اور امتیال کو فاشسٹ قرار دیا۔ یہ انتہا پسندی ایک عرصہ تک ترقی پسند سرگرمی کا معنی پہلو بن کر رہی۔ ترقی پسند ادب کا پہلا عنصر حقیقت نگاری ہے۔ اس کی وضاحت کرتے ہوئے عزیز احمد لکھتے ہیں:

”حقیقت نگاری“ اسلوب اظہار میں رومانیت کے برعکس ہے۔ ذاتی وجدان اور انفرادی نظر۔ نئی کی اہمیت یہاں بالکل گھٹ جاتی ہے۔ مگر رومانیت کی طرح حقیقت نگاری میں بھی خاص حقیقت ہی بیان کی جاتی ہے حقیقت نگاری کا جوہر ”تصویریت“ کے برعکس ہے۔ عزلیت اور رومانیت دونوں میں تصویریت ہوتی ہے۔ حقیقت نگاری تصویریت سے ہمیشہ گھبراتی ہے۔ وہ بھی زندگی کے گہرے سچے ماحول کی تلاش ہے۔ مگر اس کا راستہ دوسرا ہے۔ حقیقت نگار جتنا باکمال ہوگا اتنا ہی اس کا نقطہ نظر غیر محض ہوگا۔ اس میں رومانی ذاتیت کم سے کم ہوگی سب سے پہلے وہ ناظر ہے۔ اس کا پہلا مقصد یہ ہے کہ زندگی کی نقاشی کرے۔ وہ کچھ پوشیدہ نہیں رکھنا چاہتا کچھ نہیں چھپاتا۔ نظریاتی طور پر وہ ”انتخاب“ یا تراش خراش کے اصول کا پابند نہیں۔ غیر متعلق تفصیلات کو البتہ وہ کم کر سکتا ہے۔ اس کا انداز بیان بہت صاف اور سیدھا ہوتا ہے۔ اس کا اسلوب اس کے موضوع سے پوری مفاہمت رکھتا ہے۔ وہ ایسی ذاتی رائے کا بہت کم اظہار کرتا ہے۔ روایت کا وہ پابند نہیں وہ خصوصیت اسے کلاسیکی سے ممتاز کرتی ہے۔ واقعی وہ زندگی سے جتنا قریب ہو سکے وہ اتنا ہی بڑا حقیقت نگار ہے۔“

(ترقی پسند ادب، صفحہ: ۱۶)

ترقی پسند ادب کا دوسرا عنصر انقلابی اقدار ہیں۔ مارکس کے نزدیک زندگی کے درج ذیل چار ادوار ہیں۔

۱۔ قدیم اشتراکی دور

۲۔ غلام داری دور

۳۔ حاکم داری دور

۴۔ سرمایہ داری دور

اور اس کے بعد پھر اشتراکی دور آئے گا۔ جو طبقات کو ختم کر دے گا۔ مارکس نے تاریخ کا مادی نظریہ پیش کیا۔ یہ نظریہ انسانی تاریخ کو طبقات کی آویزش سے جڑاؤں پر مبنی ہے۔ اس آویزش میں ایک طبقہ اعلیٰ طبقہ کے مفاد کا محافظ ہوتا ہے اور دوسرا اکثریت کی نمائندگی کرتا ہے۔ نئے دور کا فقیہ گروہ انقلاب برپا کرتا ہے۔ یہ انقلابی اقدار لے کر آتا ہے۔ ادب شاعر کا فرض ہے کہ وہ ان انقلابی اقدار کو روشناس کر لے اور نئے کلچر کی تعمیر کا فریضہ سرانجام دے۔ عزیز احمد کے نزدیک ایک قدر "انسانیت" ایسی ہے جو ہمیشہ زندہ رہے گی۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ترقی پسند ادب میں قومی تمدن کے لئے کوئی جگہ نہیں۔ بلکہ جدید سویت ادب قومی تمدن کی ترجمانی بھی کر رہا ہے۔ ترقی پسند ادب ماضی کے اس تمام ادب عالیہ کو اپناتے ہیں جس میں انسانیت کے اعلیٰ اخلاقی کی ترجمانی ہے جس میں حرکت ہے، زندگی ہے اور توانائی ہے۔ یہ حرکت، زندگی اور توانائی انسانوں کو زندہ رہنا سکھاتی ہے۔

۱۹۳۶ء میں لندن سے لڑنے والے یسوعیہ نظریہ اور ان کے ساتھیوں نے ترقی پسند ادب کی تخلیق کا ذمہ اپنے سر لیا۔ انہوں نے مختلف کانفرنسیں منعقد کیں۔ اس کی پہلی کانفرنس لکھنؤ میں ۱۹۳۶ء میں ہوئی۔ اس کی صدارت پریم چند نے کی۔ جب کہ صدر استقبالیہ محمد علی رودوی تھے۔ مولانا حسرت موہانی نے بھی اس کانفرنس میں شرکت کی تاہم آخری اجلاس میں خطاب بھی فرمایا۔ پریم چند نے اپنے صدارتی خطاب میں ترقی پسند ادب کا خوبصورت سے تعارف کرایا۔ اس کانفرنس میں اختر حسین رائے پوری کی سی بے اعتدالی "احمد علی" سے بھی ہو گئی۔ انہوں نے اپنے مقالے میں علامہ اقبال پر منفی رائے دے کر ترقی پسندوں کو اقبال کے مخالف کیپ میں دھکیل دیا۔ یہ بے اعتدالی ایک عرصہ باقی رہی مگر جلد ہی بے اعتدالی اور

انتہا پسندی کی دھند چھٹی، تو ترقی پسندوں نے اقبال کا انقلابی اور سماجی پہلو دریافت کیا اور اقبال کی شاعری میں موجود نئے انسان کا چہرہ بڑھایا۔ ترقی پسند تحریک کا ایک کارنامہ مسر، غالب اور اقبال کے سماجی پہلو کی دریافت ہے۔ نئے ترقی پسندوں نے نظریہ اکبر آبادی کی حمایت کو دریافت کر کے اسے تاریخ ادب میں معتبر بنا دیا۔ ورنہ اس سے پہلے شیعہ اور حالی تو اسے کلیتہً مسترد ہی کر چکے تھے۔ اسی طرح انہوں نے ایک عظیم ادب کو گناہی کے گوشے میں دفن ہونے سے بچایا۔ ترقی پسندوں نے ادب کو زندگی کے زادیے سے دیکھا اور شاعر کے وجدان کو مادرائی قرار دینے کی نفی کی۔ اسی طرح انہیں ادب برائے ادب کے نظریہ کے قائلین کی شدید مخالفت کا سامنا کرنا پڑا۔

ترقی پسند تحریک کے ادب کو انقلابی ادب بھی کہا جاسکتا ہے۔ اردو میں انقلابی ادب کی ابتدا اقبال سے ہوئی۔ اقبال نے نہ صرف سماج کی تبدیلی کی حمایت کی اور انقلابی اقدار کا اظہار کیا بلکہ انہوں نے اشتراکی نظریے کے بہت سے پہلوؤں کو سراہا اور اس کے بڑے نظریہ ساز کارل مارکس کے بارے میں کہا:

{ نیست بنیگر و لیکن در بغل دارد کتاب }

علامہ اقبال نے خضر راہ، خدا کا فرمان فرستوں سے اور بہت سی دوسری نظموں میں اشتراکی نظریہ کی حمایت کی۔ اقبال کے ہاں نئے انسان کا تصور ملتا ہے۔ یہ انسان اشتراکیت کے پیش کردہ نئے انسان سے زیادہ مختلف نہیں۔ اقبال لا کلیا لا سلاطین کی حد تک اشتراکیت کے ہم نوا ہیں۔ وہ تھیوکریسی، بادشاہی اور سرمایہ داری کے سخت مخالف ہیں، لیکن لا الہ کے معاملے میں اشتراکیت سے مستفق نہیں۔ گویا اقبال کے ہاں اشتراکیت مشرف بہ اسلام ہو گئی ہے۔ اختر حسین رائے پوری نے اقبال کے ہاں فاسمی عناصر دریافت کرنے کی سعی کی ہے۔ مگر اقبال نے شلہ میں کی علامت کو کسی گہرائی و باریکی میں پیش نہیں کیا بلکہ اسے اس کی درویشی کے تناظر میں پیش کیا ہے۔

پرندوں کی دنیا کا درویشی ہوں میں
کر شاہیں بناتا نہیں آسشیانہ

ترقی پسند شعراء میں سے فیض احمد فیض، مخدوم محی الدین، اسرار الحق مجاز، حال شا اختر، معین احسن جذبی اور علی سردار جعفری نمایاں ہیں۔

سید مصلیٰ فرید آبادی نے عوامی شاعری کے ذریعے ترقی پسند خیالات کا اظہار کیا۔
جوش ملیح آبادی نے پوری گھن گرج سے ترقی پسند خیالات کی ترجمانی کے ساتھ ساتھ نگرار
بھی کی۔ ترقی پسند شعراء نے علامہ اقبال سے بہت کچھ حاصل کیا۔ بعض نے تو اقبال کا لہجہ
اختیار کرنے کی بھی کوشش کی مگر یہ کوشش اپنے سامنے لاؤڈ سپیکر رکھنے کی کوشش محسوس
ہوتی ہے۔ ترقی پسند تحریک کے بہت سے ہم نواؤں نے اپنی شاعری میں انقلابی یا ترقی
پسند خیالات پیش نہیں کئے۔ مثلاً مولانا حسرت موہانی علیہ السلام ترقی پسند ہونے کے باوجود
اپنی شاعری میں ترقی پسند نہیں لگتے۔ ایسے ہی فراق نے بھی شاعری میں اپنی انفرادی راہ
تلاش کی۔ انہوں نے ہندوستان کے نئے انسان کو اپنی شاعری کے ذریعے دریافت کیا۔ احساں
دانش ترقی پسند نہ تھے مگر ان کے موضوعات ترقی پسندوں والے ہیں اور وہ اپنی شاعری
میں مکمل ترقی پسند دکھائی دیتے ہیں۔

ناول کے سلسلے میں ترقی پسند ادیبوں کی خدمات بھی ناقابل فراموش ہیں۔ ”یسیا کے
خطوط“ قاضی عبدالغفار کی کتاب ہے۔ اس میں رومانی ماحول ملتا ہے۔ اور جذباتی
اخلاقیات۔ مگر اس میں بعض نقادوں دمثلاً عزیز احمد نے انقلابی اقدامات کی ہیں
سجاد ظہیر کا ناول ”لندن کی ایک رات“ میں ہندوستانی طلبہ کی بحث ہمیں
ترقی پسندی کا تعارف کراتی ہے۔ اس ناول کا سماجی شعور ترقی پسندانہ ہے۔ پریم
چند کا ”میدان عمل“ کرشن چندر کا ”شکست“، راجندر سنگھ بیدی کا ”ایک چادر
یسیا“ عزیز احمد کے ناول ”آگ اور گزشتہ“ وغیرہ عبداللہ حسین کا ”دادا سلسلیں“
اور قرۃ العین حیدر کا ”آگ کا دریا“ ترقی پسند اثرات کے حامل ہیں۔

افسانہ نگاروں میں پریم چند، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، احمد ندیم قاسمی،
خواجہ احمد عباس، اور سنی عباس جیسے نے ترقی پسند افسانے کو آگے بڑھایا۔ خصوصاً پریم
چند کا افسانہ ”گفن“ ترقی پسند افسانہ میں خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔

تنقید کے باب میں ترقی پسند تحریک کی خدمات بہت زیادہ ہیں۔ ترقی پسندوں
نے تنقید پر بہت زور دیا۔ کیونکہ تنقید ادب کا واحد شعبہ ہے۔ جہاں نظریے کا اظہار
براہ راست ہو سکتا ہے۔ ترقی پسند تنقید نگاروں میں احتشام حسین، آل احمد سرور
علی سرفراز حفی، ڈاکٹر عبدالعلیم، اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھپوری، عزیز

ممتاز حسین، مجتبیٰ حسین اور فیض احمد فیض نے تنقید کے معیار و مقام کو بلند کرنے پر بہت کام کیا۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے ترقی پسند حوالے سے تنقید لکھی اور معلمانہ تنقید کے ذخیرے میں بے حد اضافہ کیا۔ سید وقار عظیم نے ترقی پسند نقطہ نظر سے ناول اور افسانے پر تنقید کی۔ انجمن ترقی پسند پر پابندی کے بعد بھی بہت سے ترقی پسند ناقدین سامنے آئے۔ ان میں سے علی عباس جلاپوری اور محمد علی صدیقی سب سے زیادہ پڑھے لکھے نقاد ہیں۔ انہوں نے تنقید کو فلسفے کا قائم مقام بنانے کے لیے بہت کام کیا۔ بہر حال ترقی پسندی اب تحریک کے طور پر تو موجود نہیں۔ مگر ترقی پسندی اب ایک رویہ ضرور بن چکی ہے۔

نئی شاعری کی تحریک

علمیت انسان کے خواب ابن آدم نہ جانے کب سے دیکھ رہا ہے۔ مگر موجودہ دو تین صدیوں میں بعض ایسے افکشات ہوئے ہیں کہ علمیت آدم کے خواب کی تعبیر بہت بھیاںک روپ اختیار کر گئی (کوپر نیکس) نے علمیت کے بارے میں نئے افکشات کر کے زمین کو مرکز کائنات کے منصب سے ہٹا دیا۔ پھر (ڈارون) اچھے تو انہوں نے بندے کا سلسلہ لقب بندہ سے جا ملایا۔ انسان جب بندہ کا فریٹ کر دینا ناگزیر بنتا مل گیا۔ مگر ظہر ہی اس افکشاف کی کڑوی گولی بھی نکل گیا۔ (فرامیڈ) نے تو کمال ہی کر کے دیا۔ اس نے تو انسان کے اندر ہی ایک نیا منظم دریافت کر لیا کہ انسان اس منطقہ کا حکمران نہیں بلکہ خود اس منطقے سے اٹھنے والی لہریں انسان کے فکر و عمل کی راہیں متعین کرتی ہیں اس دوران میں کارل مارکس یہ افکشاف کر چکے تھے کہ انسان اپنے مادی حالات کی پیداوار ہے۔ ان سب افکشات نے پرانی اقدار کے نظام کو توڑ پھوڑ دیا اور نابعد الطبیعیات سے لہر کے سارے ہالے ایک ایک کر کے چھین لیے۔ اس صورت حال میں عالمی معاشی بحران نے بے یقینی کی فضا کو زیادہ بے یقین کر دیا۔ ایسے ہی دور میں ۱۹۲۶ء میں سجاد ظہیر لندن سے لوٹے تھے۔ اور انہوں نے ایک آدرش دے کر انسان کے لوٹے ہوئے یقین کو استوار کرنا چاہا۔ یعنی ایک یقین کا متبادل دوسرا یقین۔ مگر میراجی اور ان کے ہم خیال تو لا شعور کے سمندر میں کود پڑے تھے۔ میراجی نے ذاتی لا شعور سے مومناات اور اجتماعی لا شعور سے علامتیں اخذ کیں اور

ایک نیا شعری اسلوب اختیار کیا۔ ابھی ترقی پسند تحریک اور میراجی کے ہم عہدوں کا ادب ابتدائی منازل طے کر رہا تھا کہ ہیر و شیما اور ناگاساکی پر ایٹم بم گرا، تبابھی بھی۔ اس قدر تباہی کہ کوئی صاحب فکر و نظر اس سے محفوظ نہ رہ سکا۔ انسان اندر سے ٹوٹ پھوٹ گیا۔ انسان کا انسان پر ایمان و یقین قنزل ہو گیا۔ روایتی، بعد الطبیعیات انسان کو اتنا بڑا جرم کرنے سے روک نہ سکی۔ تو اس پر ایمان بھی ٹک گئے دگا۔ خدا ایمان والے ایسی تعبیروں پر ایمان لانے لگے۔ جو ایمان کے گرد سے لہر کے ہالے کو ختم کر دیتی تھیں۔

۱۹۴۷ء میں پاکستان بنا۔۔۔ یہ ایک نیا آدرش تھا مگر آدرش کی کسے فکر نکالنے کا غافل کر دیا۔ ترقی پسند آگے بڑھے، انہوں نے اس صورت حال کو مثبت گزیدہ قرار دے کر کہا: چلو چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

مگر حکمرانوں نے اس پر ۱۹۵۴ء میں پابندی عاید کر دی۔ رہی سہی کسر ایوب خان نے مارشل لا لگا کر لوری کر دی۔ انہوں نے زبان کا گلا کھنٹ دینا چاہا۔ اس صورت حال میں جدیدیت یا نئی شاعری کی تحریک نے جنم لیا۔ ابتدا کے چند بڑے نام تھے: افتخار جالب، جیلانی کامران، ایس ناگ، محمود رفیع اور زاہد ڈار۔

(ان ناموں کے ساتھ کئی اور نام بھی شریک تھے۔ جن کا تذکرہ آگے آئے گا)

اس تحریک کا سب سے پہلا اور سب سے کاری دار روایت پر تھا۔ انہوں نے روایت کو کس نظر سے دیکھا۔ اس کے بارے میں اس کردہ کے ایک شاہ (انور ادب) کا اعلامیہ ہے۔

”میں نے آج کے زمانے میں زندہ رہنے کا فیصلہ کیا ہے نہ ماضی کی یاد و گوشت میرے لیے باعث ہرأت ہے نہ مستقبل کے منبر باغ مجھے آج کی چیلنجاتی دھوپ کے کسی عذاب سے محفوظ رکھ سکتے ہیں“

(نئی شاعری، مرتبہ: انوار جالب، صفحہ ۱۶)

ایک سرشار (آخر احسن) نے روایت کو ہی ایک سوالیہ بنا دیا۔ وہ اپنے مضمون نئی شاعری کا منظر میں سواں کرتے ہیں:

”یکر لوگ نہ کہتے سننے گئے ہیں کہ نئے فن کا رشتہ روایت سے بہت کمزور ہے میں پوچھتا ہوں کون سی روایت ہے۔ ہماری ذہنی روایت یا ہمارے آبائ و اجداد

کی روایت یا ان کے آباؤ اجداد کی روایت ہے۔ قبائلی یا بین الاقوامی روایت سے دو سو سال کی روایت سے یا دو لاکھ سال کی روایت سے، نئے شاعر کو زمان و مکان کی صحیح کتاب کے کسی ایک خاص صفحہ سے کوئی خاص شغف نہیں۔ اگر روایت ماننا ہے، تو اس کے سب سلسلے مانے۔ ورنہ سب کچھ جیسا ہے ویسا دھرا رہنے دیجئے۔ انشائے درمیان انسان کے تعلق خاص کی اہمیت پر یقین رکھنے کے باوجود میں انسان کو اس کائنات میں کوئی خاص اہمیت نہیں دیتا۔ فن کار انسان اور غیر انسانی دونوں رشتوں کی لمبی کے بعد پھر بھی ایک نازک رشتے کے ذریعے کائنات اور انسان سے متعلق رہتا ہے۔ یہی اس کے فن کے حقیقی حسن کی دلیل ہے۔ وہ خود خالق ہے۔ اس لیے کسی اصول کے آگے سجدہ ریز نہیں۔ سب چیزوں پر اس کی حقیقت کا سایہ ہے۔“

(نئی شاعری، مرتب، افتخار جالب، صفحہ ۳۹)

← رجیلانی کا مران نے اس بغاوت کو قدم علم الکلام سے بغاوت قرار دیا ہے، وہ لکھتے ہیں۔

”نئی نظم کی تخلیق میں مصہ لینے والے شاعر باغی نہیں ہیں اور نہ ہی ان کا دل ماضی سے خلافت کدورت سے بھرا ہوا ہے۔ وہ قومی تاریخ اور اسلام کے ثقافتی کردار میں بغین رکھتے ہیں۔ ان کے زندہ جموں لہو اور ریشے میں غمی اور عربی وراثت موجود ہے، لیکن ان کا رشتہ پرانے علم الکلام سے کٹ چکا ہے۔“

(نئی نظم کے تقاضے، صفحہ ۱۳)

انہیں ناگ نے روایت کی تعریف ہی مختلف انداز میں کی ہے۔ ناگی اردو کی شعری روایت کے سلسلے میں لکھتے ہیں:

انیسویں صدی سے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں مغربی تہذیب کے زیر اثر روایت کا رخ بھی بدل گیا۔ چنانچہ بیسویں صدی کی اردو شعری روایت جو نئی شاعری کو وراثت میں ملی، اس میں غمی شعری روایت کے علاوہ اینٹنگر اور بی شعری روایت بھی شامل ہے۔ اور اس میں وہ تقادم اور مسائل بھی ملتے ہیں، جو سائنسی علوم اور صنعتی زندگی کے آغاز سے اس برصغیر

میں بیدار ہوئے۔“

(دینا شعری افق، صفحہ: ۱۹)

ان چار مختلف شعراء کے اقوال کو سامنے رکھتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ جلدانی کا مزان کی تعبیر موصوعی ہے جب کہ انیس ناگی نے صورت حال کو معروضی انداز میں پیش کیا ہے مختصر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فنی شاعری صنعتی شہر کے شاعر کے شاعری ہے، جسے جسم کے بچاؤ کی فکر و پریشانی ہے۔ جس کا بڑا مسئلہ اپنی اور اپنی نسل کے بچاؤ کی فکر کرنا ہے۔ یہ شاعری فکر کی طور پر مغربی شاعری روایت سے استفادہ کرتی ہے۔ یہ تشکیک کے سکار شخص کی شاعری ہے، جس کے پاس نہ تو مالِ بعدا لطیف عاقبتی فکر ہے کہ جس کی مدد سے وہ سوالوں کا جواب حاصل کرے، نہ ہی یقین کا سہارا ہی اس کے پاس رہا ہے۔

اب ذرا مغربی فکر کی کیفیت بھی دیکھ لیں، جس سے نیا شاعر استفادہ کر رہا ہے۔ ہمارے ہاں جب ۱۸۵۷ء میں جنگ آزادی ناکام ہو رہی تھی۔ عین اسی سال فرانس میں بودیئر کی فلموں کا مجموعہ ”بدی کے پھول“، شائع ہوا۔ بودیئر کی شاعری بودیئر کی تہذیب کی اندرونی ٹوٹ پھوٹ کا اعلانیہ بھٹی۔ یہ بغاوت آگے بڑھی۔ لاشعور کی دریافت نے اس بغاوت کی حمایت کی۔ اور شاعری اس آندائی ناک آگے بڑھی جسے سوررئیلٹ SURREALIST کہا جاتا ہے۔ اس کی شاعری کی کیفیت کے بارے میں صنوبر سر لکھتے ہیں:

”ان شاعروں کی تخلیقات جن کو SURREALIST شاعری کہا جاتا ہے، باہر قسم کی منطقی قید سے آزاد ہے۔ ان میں ایک ڈراؤنے خواب کی سی کیفیت اور اسی قسم کا تشدد ہے اور اگر ہم دونوں جنگوں کے درمیان کے یورپ کی تاریخ کو دیکھیں تو اس میں کوئی تعجب نہیں ہوگا۔ کیونکہ یہ ساری تاریخ تشدد کی شکلوں سے بھری پڑی ہے۔ یورپ کا کوئی شہر بغاوتوں، خانہ جنگیوں، قتل و خون، معاشی اور معاشرتی ناانگاری سے آزاد نہیں رہا۔

اس تشدد کی فضا میں رسان اور امن کی تصویریں کیسے پیدا ہوتیں۔ اس لئے یہ شاعر اپنے آپ کو SURREALIST یعنی SUPERNATURALIST کہتے تھے کیونکہ یہ محض حقیقت پسندی سے آگے جا چکے تھے جو ان سے پہلے شاعروں کا مسلک تھا۔“

(سٹی شاعری، مرتب: مختار عباس، صفحہ: ۱۳، ۱۴)

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

← روایت سے انکار ہوا تو قدیم زبان اور قدیم زبان کے لسانی رابطے کے راستے کا پتہ نہ ملے چنانچہ قدیم زبان سے بھی انکار کر دیا گیا۔ اور نئی لسانی تشکیل کی نیواٹھائی گئی۔ جیلانی کا مران کو اعتراض تھا کہ قدیم زبان کے سکے کس گئے ہیں۔ اب قدیم زبان کی شاہی جو دکائی نہیں۔ حالانکہ اس کے تراجم ہمیں ہر جگہ دیتے ہیں۔ اس لیے ہمیں نئی زبان میں شاعری کرنی چاہیے۔ مگر جیلانی کا مران نے یہ بھی کہا کہ قدیم لفظوں کو توڑ کر اُن کے باطن سے مفہیم اخذ کرنے چاہئیں۔ مگر جیلانی کا مران کی بغاوت ادھوری تھی۔ اصل بغاوت تو اختراعِ طالب نے کی۔ انہوں نے زبان کی تشکیل نئے انداز میں کی۔

← اس نئی لسانی تشکیل کے تین مراحل تھے:

(۱) غزل کی زبان سے انحراف، یعنی شعرا لہجہ کی زبان سے انکار گویا علمی اور مابعد الطبیعیاتی بنیاد پر وجود میں آنے والی زبان سے انحراف۔ تیز ایران و عجم کی تہذیبی علامتوں سے انحراف

(۲) مقامی زبانوں کے الفاظ سے زبان کو نئی تواناؤں عطا کرنے کی سعی۔

(۳) لفظوں کے درمیان نئے روابط کی تلاش۔

ان تین مراحل کے نتیجے میں، وہ زبان وجود میں آئی، جو صنفی شہروں کی زندگی سے آشوب کو پیش کرنے پر قادر بھی تھی اور نئے علامت درموزہ اور نئے استفادے دے سکتی تھی، ان شعرا نے قدیم صرغی و نحوئی اصولوں، تذکیر و تانیث کی پابندیوں اور زبان کی صحت کے قدیم اصولوں سے مکمل انحراف کیا۔

← نئی شاعری میں علامت نگاری کو خصوصی اہمیت دی گئی مگر اس کے شعرا نے لسانی علامتوں کی بجائے انجمن سے علامتیں اخذ کیں یہ علامتیں جدید زندگی کی بے معنویت کی تہہ بہ تہہ کیفیتوں کی وضاحت کرتی تھیں۔ ان شعرا نے اکری علامتوں کی بجائے ایسی علامتیں اختیار کیں جو کئی ابواب در کھتی تھیں۔

← ترقی پسند شاعری میں معروض کو اولیت حاصل تھی اور میراجی کے ہم خیالوں کے ہاں موضوع مگر نئی شاعری میں ہمیں معروض اور موضوع ایک دوسرے میں سماتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ شاعر موضوع کو بھی ایسے بیان کرتا ہے جیسے وہ معروض ہو اور معروض کو موضوع بناتا ہے۔ معروض اور موضوع کی یہ یکجائی اور علیحدگی خواب متاثر ہونے کا



نتیجہ ہے۔ نئی شاعری میں منطقی ترتیب نہیں خواب کی ترتیب ملتی ہے۔ یا وہ ترتیب جسے آزاد تلازم خیال کہا جاتا ہے۔ نئی شاعری کا تصور انسان جیاتی ہے۔ اس لحاظ سے یہ شاعری میراجی کے گروہ کے قریب پہنچ جاتی ہے۔ ترقی پسندوں کے ہاں آدرشی انسان ملتا ہے مگر میراجی کے ہاں جیاتی انسان۔ یہ جیاتی انسان ہمیں سعادت جن منٹوں کے ہاں بھی ملتا ہے۔ اکی جیاتی انسان کو آدرشی انسان پر فوقیت جن مسکری بہت پہلے دے چکے تھے۔ انہوں نے جیاتی انسان کو آدمی اور آدرشی انسان کو انسان قرار دیا تھا۔ گویا ہمیں نئی شاعری میں انسان نہیں آدمی ملتا ہے۔

ایمجزی کو اس شاعری میں ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ ہمیں ایمجزی قدیم شاعری میں بھی ملتی ہے مگر وہ صرف نمائندگی ہے۔ وہ اصل موضوع کے آس پاس کا خوبصورت حاشیہ ہے۔ وہاں ایمجز ذریعہ ہیں مگر نئی شاعری میں ایمجز مقصد۔ یہ ایمجز تعلقاتی نہیں، احساساتی ہیں۔ نیا شاعر ایمجز کو مقصد سمجھتا ہے۔ یہیں سب سے خوبصورت ایمجز منیر نیازی کے ہاں ملتا ہے۔ منیر نیازی کی ایک نظم خدا ایمجز

چاروں سمت اندھیرا کھپ ہے اور گھٹا گھٹا گھور

وہ کہتی ہے — کون ؟

میں کہتا ہوں "میں"

کھو لو یہ بھاری دروازہ

مجھ کو اندر آنے دو۔

اس کے بعد ایک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور

(تیز ہوا اور تنہا پھول)

یہ ایمجز شاعر کا مقصود اصلی ہیں۔ ایمجز کئی خیالات اور افکار کی قائم مقامی کا فریضہ

بھی ادا کرتے ہیں اور علامتی سطح پر بھی نئے معانی عطا کرتے ہیں۔

نئی شاعری کے شعرا نے فلسفیانہ پس منظر کے لئے وجودیت (EXISTENTIALISM)

سے فکری غذا حاصل کی ہے۔ سارتر اور دوسرے وجودی تحریک کی صفاتی زندگی میں پیدا

ہونے والی بریگائی (ALIENATION) کے فوم گر ہیں۔ جدید شاعر بھی فرد کی تنہائی اور

تنہائی کے منطق میں پیدا ہوئی (SEX) جنس کی مرکزیت کو بھی پیش کرتا ہے۔ عباس الہر

اور زاہد ڈار کے ہاں جنس زندگی کی بنیادی قدر کے طور پر ابھرتی ہے۔ زاہد ڈار کی ایک نظم کی چند سطریں ہیں،

تیرا خدا جدا ہے!
میرا خدا جدا ہے
میرے گلوں کے قیادارو
رط کی کاخو بصورت
ننگا بدن خدا ہے!

نئے شاعروں میں سے صفدر میر اور بعد میں افتخار جالب نے مارکسزم سے غور سے فضا حاصل کی، جبکہ جیلانی کامران نے تصوف یا عجمی، اسلامی افکار سے فکری توانائی حاصل کی۔

نئی شاعری لکھنے والوں کی پسندیدہ اصناف تو نظم اور تنقید ہیں۔ مگر انہوں نے غزل میں بھی ایک نیا رجحان داخل کیا۔ انہوں نے غزل سے غزل پھیلین لیا۔ انہوں نے غزل کو صنف کی بجائے ہیئت کے طور پر اپنانے کی کوشش کی اس غزل کی مثال طفر اقبال کی گانا تاب ہے۔ اس تحریک میں النور سجاد بھی شامل تھے۔ انہوں نے افسانہ لکھا اور افسانے میں بحریہ داخل کر دی۔ مگر اس گروہ نے شاعری اور تنقید کو ہی اپنی توجہ کا مرکز بنائے رکھا۔ اس گروہ سے شاعروں میں مندرجہ ذیل نام اہمیت رکھتے ہیں:

- ✓ افتخار جالب : ماخذ
 - ✓ سلیم الرحمن : شام کی دہلیز
 - ✓ عباس اطر : دن چرطے دریا چرطے
 - ✓ زاہد ڈار : محبت اور مالیدی کی نظمیں
 - ✓ جیلانی کامران : استاندے، نقش کف پا، چھوٹی بڑی نظمیں، دستاویز۔
 - ✓ صفدر میر : درد کے پھول
 - ✓ انیس ناگی : کلیات ”زرد آسمان“، اور بے خوابی کی نظمیں ①
- ان شاعروں کے ہاں اختلاف کے بعض پہلو بھی موجود تھے۔ مثلاً سلیم الرحمن

افتخار جالب، انیس ناگی اور دوسرے شعراء کے ہاں اپنے آپ کو اسلامی تہذیب کے حوالے سے پہچاننے کی کوشش نہیں ملتی وہ صرف انسانی حوالے سے اپنی پہچان کرتے ہیں جبکہ جیلانی کامران اپنی پہچان کے لیے عجمی اسلامی تہذیب کا حوالہ ضروری خیال کرتے ہیں۔ ان کا خیال: ”ان ان کا عالمگیر تصور ملکی جغرافیائی اور تاریخی سرحدوں کے خلاف ہونے سے پیدا نہیں ہوتا بلکہ قومیتوں کے باہمی توازن سے پیدا ہوتا ہے۔“

(نئے لکھنے والوں سے میری ملاقات شمولہ نئی شاعری، مرتبہ افتخار جالب،

صفحہ: ۱۳۴)

② افتخار جالب مشرق و مغرب کے فاصلے مٹا دینا چاہتے ہیں۔ مگر جیلانی کامران اس عمل سے مطمئن نہیں۔ وہ اپنے محولہ بالا مضمون میں لکھتے ہیں:

”جب فاصلے مٹنے لگتے ہیں اور دنیا کے ملک ایک دوسرے کے قریب آنے لگتے ہیں۔ اس وقت ہم یورپ کے قریب پہنچتے ہیں۔ یورپ ہمارے قریب نہیں آتا۔“ (صفحہ: ۱۳۶)

③ جیلانی کامران کا تیسرا اختلاف ماضی کے نفی کے موضوع پر ہے۔ کیوں کہ اس طرح مذہب کی الہیات بھی نفی کی زد میں آجائے گی اور چوتھا اختلاف افتخار جالب وغیرہ کا علامت اولیٰ کے تصور کے بغیر علامتوں کا تصور ہے۔ اس طرح اقدار کا سارا نظام نفی کی زد میں آجاتا ہے۔ جیلانی کامران لکھتے ہیں:

”افتخار جالب کی سوچ ثنائی علامتوں کو قبول کر کے صرف اس منافرت اور آشوب کی خبر دیتی ہے اور علامت اولیٰ کا انکار اسے روایتی اقدار کے بجاؤ کی ذمہ داری سے علیحدہ کر دیتا ہے۔“

(ایضاً، صفحہ: ۱۴۴)

ایسے ہی انیس ناگی بھی افتخار جالب کی نئی سانی تفکیک سے زیادہ مطمئن نہیں ہیں انہوں نے سانی راہبوں پر جالب کے بے دریغ لاشعری جارح کی مذمت کی ہے۔ اسی لئے سنی شاعری کے بین بڑے نظریہ ساز افتخار جالب، انیس ناگی، جیلانی کامران آہستہ آہستہ ایک دوسرے سے دور ہوتے گئے۔ افتخار جالب جلد ہی جالب کی حمایت میں مضمون بڑھ کر ترقی پسندوں میں شامل ہو گئے۔ جیلانی کامران عجمی اسلامی تہذیب کے حوالے

سے SALRED شاعری کرتے تھے۔ انیس ناگی البتہ SECULAR شاعری کرتے رہے
تنقید کے سلسلے میں اس گروہ کے دو نام نمایاں ہیں۔ انیس ناگی اور جیلانی کامران۔
انیس ناگی کی عملی تنقید میں چند باتیں بالخصوص سامنے آتی ہیں۔

۱۔ ادب اور اس کے ادب کی انفرادیت۔

۲۔ تہذیبی حوالے سے ادب کی اہمیت۔

۳۔ ادب میں حیاتیاتی انسان کی تھوہر۔

۴۔ شاعری میں ایجنز۔

۵۔ ادب کی لسانیاتی صورت حال۔

۶۔ ادب کی فکری صورت حال۔

اس حوالے سے ناگی نے سعادت حسن منٹو اور نذیر احمد کا بہت اچھا مطالعہ
 پیش کیا ہے۔ نیز انیس ناگی نے علم المعانی پر "شعری لسانیات"، لکھ کر نئی شعری لسانیات
 مرتب کرنے کی کوشش کی ہے۔ ناگی نے تصورات "مذاکرات اور نیا شعری افق" میں شاعری
 اور ادب کے مختلف پہلوؤں کا مطالعہ پیش کیا ہے۔

جیلانی کامران نے تنقید کا نہا پس منظر بھی اسلامی تہذیب اور عشق کے عجمی

نقص کی صورت میں تلاش کیا ہے۔ انہوں نے شعری کشف کی دریافت کو شعری تنقید کا
 بنیادی فریضہ قرار دیا نیز "نئی نظم کے تقاضے"، میں نئی شاعری کی فکری صورت حال کو
 نمایاں کرنے کی سعی کی ہے۔ گویا انہوں نے نئی شاعری اور نئی تنقید کی بنیادیں تلاش کرنے
 کا کام کیا ہے۔ انہی بنیادوں پر انہوں نے اقبال اور غالب کا بھی اچھا مطالعہ پیش کیا ہے۔

ارضی ثقافتی تحریک

یوں تو زندگی سے بہت سے اردو ادب کے نقاد متاثر ہوئے مگر ڈاکٹر وزیر آغا نے زندگی کے مطالعہ کو ایک نئے ڈھب سے پیش کیا۔ انہوں نے ادب کو آسمانی اور زمینی عناصر کے ملاپ کا نتیجہ قرار دیا۔ چونکہ آسمانی عناصر غیر واضح ہوتے ہیں، اس لیے انہوں نے زمینی عناصر پر زیادہ زور دیا، بعض لوگوں نے ان کی یہی پیش کردہ اصطلاح ”دھرتی پوجا“ کو ان پر پھینکی کسے کے لیے استعمال کیا۔ وزیر آغا کے افکار ان کی تین کتابوں میں ہیں۔ ”خلیقی عمل“، اردو شاعری کا مزاج اور تصورات عشق و خود اقبال کی نظر میں ”خلیقی عمل“ میں انہوں نے تخلیقی عمل کی ماہیت دریافت کی۔ ان کے خیال میں تخلیقی عمل دائرے میں محو رہتا ہے۔ مگر اچانک جست لگا کر خط مستقیم میں آگے بڑھتا ہے۔ پھر ایک دائرے میں محو رہتا ہے۔ پھر اچانک ایک سے ہٹی کے طے میں خط مستقیم میں آگے بڑھ جاتا ہے۔ ”اردو شاعری کا مزاج میں“ انہوں نے ادب کو دو چیزوں کے ٹکڑاؤ کا نتیجہ قرار دیا۔ اس کے لیے انہوں نے پس منظر کے طور پر ٹوٹم اور ٹیمپو کا ٹکڑاؤ اورین اور یاٹنگ کا ٹکڑاؤ اور ہیکل کی جدیدیات کو پیش کیا ہے۔ تصورات عشق و فرد میں انہوں نے تخلیقی عمل والی تھیوری افکار اقبال کے حوالے سے پیش کی ہے۔

وزیر آغا ایک نقاد، شاعر اور انشائیہ نگار ہیں۔ انہوں نے رسالہ ”اوراق“ کے ذریعے ایک گروہ کو متعارف کرایا۔ وزیر آغا کے ہاں پاکستانی ثقافت میں ارض کا حقیقہ واضح ہے۔ اس حوالے سے جب ان پر دھرتی پوجا کے الزامات لگتے ہیں تو اس گروہ کے لوگ جواب اس عمل کے لیے قلم اٹھاتے ہیں۔ اس گروہ میں تنقید کے حوالے سے وزیر آغا کے علاوہ الزمر سدید، سجاد نقوی اور سہیل بخاری کے نام سامنے آتے ہیں۔ افسانہ نگاری اور ناول میں غلام العین نقوی کا نام سامنے آتا ہے۔ جی کا ناول میرا گاؤں اہمیت کا حامل ہے۔ انشائیہ میں وزیر آغا کے علاوہ الزمر سدید، جمیل آذر، شائق قر، سلیم آغا اور بہت سے دوسرے نام اہمیت اختیار کر گئے ہیں اس گروہ نے ارض کی اہمیت کو ادب میں متعارف کرایا، اس لیے الزمر سدید نے اس تحریک کو ارضی ثقافتی تحریک کا نام دیا

پاکستانی ادب کی تحریک

پاکستان بنا، تو ڈاکٹر تاثیر نے پاکستان سے ایسوں کی وفاداری کو ضروری قرار دیا۔
 ادھر محمد حسن عسکری نے پاکستانی ادب کا نعرہ بلند کر دیا، جس کی ممتاز شیریں اور اس کے ہم
 صی شاہین نے تائید کی اور اس نعرے کی نظر باقی اساس کے سلسلے میں بہت محنت
 صرف کی گئی۔ جلد ہی عسکری کو سلیم احمد اور سجاد باقر رضوی کی حمایت بھی حاصل ہو گئی
 پھر جلد بعد ہی عسکری اور تاثیر میں بھی ٹھن گئی۔ عسکری نے تاثیر کے خلاف ساقی مدین
 اپنے کالم جھلکیاں میں بھرپور احتجاج کیا۔ تاثیر ترقی پسندوں کے قافلے سے بچ پڑے تھے
 مگر اس کا رواں میں بھی شامل نہ رہ سکے اور تنہا پروانہ کرتے رہے۔ جلد ہی انہوں نے
 خراج حسن حسرت سے ایک موکر لڑا جو اخبارات کے صفحات پر چلتا رہا۔ تاثیر کے
 دوستوں میں استاد، صحافی اور چند پیرانے خیال کے ادیب شاعر تھے۔ اس لیے ادب میں وہ
 زیادہ موکر آرائی نہ کر سکے۔ عسکری نے اپنے مضمون انسان اور آدمی میں صحیح آدمی کا تصور اسلام
 میں تلاش کر لیا، اس لیے موڑے سے عرصے تک وہ پاکستانی ادب کے بارے میں مرگم
 رہ کر ادب کی روایت کی تلاش میں نکل پڑے۔ جہاں دینے گینو اور مولانا اشرف علی
 تھانوی کی مدد سے انہوں نے ادب کی روایت تلاش کر لی اور یہ تھی دینی روایت۔ ان
 کے پرانے ساتھیوں نے ان کی شخصیت کی ہمنوائی کی مگر اس دینی روایت کے سلسلے
 میں زیادہ ہمنوائی نہ ہو سکے۔ سلیم احمد کے ہاں عسکری صاحب والی دینی تنقید نہیں تھی۔ انہوں
 نے ادب میں دونوں دھڑوں کی شاعری تلاش کی، کیونکہ ان کے نزدیک یہ ۱۸۵۰ء سے پہلے
 کی تہذیب دونوں دھڑوں کی تہذیب تھی۔ ان کی تنقید پر عسکری کی روایت کی بجائے
 ٹرونگ کے اثرات زیادہ ہیں مزید یہ ہوا کہ انہوں نے لارنس کے زیر اثر چلے
 دھڑ پر زور کچھ زیادہ ہی دیا ہے۔

سجاد باقر رضوی نے اپنے مضمون اکبر اور ہندی مسلمانوں کی تہذیب میں سرسید

کی مذمت کر کے پاکستانی تہذیب کے بارے میں ایک خاص رویہ اپنانے کی بنیاد ڈال
 ان کا مضمون قومی طرز احساس اور علاقیتیں، پاکستانی ادب کا حوالہ بہت خوب سے واضح
 کرتا ہے۔ جن دنوں سجاد باقر رضوی نے نرسید کے خلاف مذکورہ مضمون لکھا انہی دنوں
 سلیم احمد نے حالی کے خلاف ”حالی: مغل اور غزل“ لکھا اور فتح محمد ملک نے نذیر احمد
 کے خلاف ”تمیز دار سو کی بد تمیزی“ لکھا۔

اس گروہ کے متوازی ایک اور گروہ ہندو اسلامی تہذیب کے حوالے سے ادب
 تخلیق کر رہا تھا۔ اس گروہ کے اہم ترین افسانہ نگار انتظار حسین، شاعر ناصر کاظمی اور
 نقاد منظر علی سید ہیں۔

یوں تو پاکستانی تہذیب اور کلچر کے حوالے سے بہت سے ادباء نے لکھا۔ ترقی پسند
 پسندوں نے ارضی حوالے سے نفسیاتی نقادوں نے اسامیر کے حوالے سے یا اجتماعی لاشعور
 اور ARCHETYPES کے حوالے سے اور بعض نیم ترقی پسندوں نے بر مینر کے
 اسلامی اور ہندوستانی پس منظر کے حوالے سے لکھا مگر پاکستانی ادب کے نام سے چلنے
 والی تحریک زیادہ بار آور نہ ہو سکی اور جلد ہی دم توڑ گئی اور رویوں کا ایک حصہ بن گئی۔

گیت (قیام پاکستان کے بعد)

قیام پاکستان کے بعد گیت کو بھی خاص فروغ حاصل ہوا۔ اس کی وجہ ایک تو دھرتی سے ہمارے شعرا کا وہ رشتہ تھا۔ جو نئے عہدِ مجت کے ساتھ استوار ہوا تھا دوسرا تفریح و ابلاغ کے وہ ذرائع جنہیں قیام پاکستان کے بعد خاص فروغ حاصل ہوا یعنی فلم ریڈیو اور ٹی وی۔ رہا اس صنف میں فکری وسعت کا سوال تو اس کا جواب خاصا مایوس کن ہے۔ قیام پاکستان کے بعد گیت کی روایت کو آگے بڑھانے میں بیشتر وہ نام شامل ہیں جو قیام پاکستان سے پہلے ہی مشہور ہو چکے تھے۔

ہزار مکھنوی کے مجموعہ کلام "غزل نور" میں "مندرہ گیت" ہیں۔ ان کے گیتوں کی نمایاں صفت "غزلوار" ہے اس کے لفظیات روایتی ہیں۔ مگر اس میں ایک دلکشی ضرور موجود ہے ان کے ہاں اظہارِ عشقِ ترو کی طرف سے ہے اور لفظ سمجھنی کا استعمال بہت زیادہ ہے جوشِ ملیح آبادی شاعرِ انقذاب تھے۔ اس لئے انہوں نے گیت بڑھ لکھے، تو ان میں بھی جوش کے انقلابی خیالات داخل ہو گئے۔ ان کے ہاں غم و غصہ کی کیفیت ملتی ہے۔ فراق کی تصویریں ملتی ہیں، متحرکشی ملتی ہے۔ مٹھاس اور شیرینی ملتی ہے اور گیت کا بنیادی وصف ترنم بھی۔ اور اس کے ساتھ ہی معاشرتی عکاسی بھی ملتی ہے۔

جوش کا ایک گیت نہائی ہے۔ اس میں ایک عورت بغاوت کا پرچم بلند کرتے ہوئے

کہتی ہے :

میں دھیرے دھیرے کیوں بولوں
 حق حق حق کیوں
 کیوں اپنا منہ ڈھانپوں ؟
 کیوں نہ گھونگٹ کے پٹ کھولوں ؟
 میں دھیرے دھیرے کیوں بولوں ؟

ہاں موری ہوگی جیت
 کچھ چوری ہے کیا پیت؟
 کیوں نہ بڑھ کے موتی رولوں؟
 میں دھیرے دھیرے کیوں بلوں؟
 (تنہائی)
 صوفی تبسم کے مجموعہ کلام ”انجن“ میں بھی دو اردو گیت ملتے ہیں ایک گیت
 کا ٹکڑا ہے :

لاگی پریم کٹاری، میں پن بن دکھیا ری
 جب سے پی پردیس سدھارے
 ڈوب گئے سب چاند تارے
 رین ہوئی آندھیا ری، بکھی میں پی بن دکھیا ری
 صوفی تبسم نے فلموں کے لئے گیت بھی لکھے۔

احسان دانش نے بھی گیت لکھے۔ انہوں نے گیت لکھتے ہوئے ہندی گیت کی روایت کا
 احترام بھی کیا ہے۔ ان کے گیتوں میں ان کی نظموں کا لہجہ بھی موجود ہے۔ ان کے ہاں حسن و عشق
 نہرت اور موسیقی گلے ملتے دکھائی دیتے ہیں۔

برزج باسیوں میں شام بنسری بجائے جا

مستیوں ابل پڑیں

مدھ بھری صداؤں سے

پریم رس برس پڑا

من چلی ہواؤں سے

مکراہی ہے شام، شام مسکرائے جا!

برزج باسیوں میں شام بنسری بجائے جا

گوپیوں میں سدھ نہیں

مستیوں میں جوش ہے

راگ رنگ میں ہے غرق

رنگ نے فروش ہے

جھومتی ہے کائنات، جھوم کر جھمائے جا
 بزج باسیوں میں شام بنسری بجائے جا
 قیوم نظر کے گیتوں کا مجموعہ ”یون جھکولے“ ہے۔ یہ گیت ان کی زندگی سے خاصے
 قریب ہیں۔ ان میں مناظرِ فطرت، محبوب، فراق اور وصل کی کیفیات رعنائی اور بھین
 ملتی ہے۔ انسانی جذبے اپنے بہت سے پہلوؤں سمیت موجود ہیں۔ قیوم نظر کے ہاں تکنیک
 کا تنوع بھی ہے انہوں نے فنی حوالے سے بہت سے تجربے بھی کئے ہیں۔ ان کے ہاں ہندوی
 تمدن یا بھگتی فکر بھی موجود ہے، جو گیت کا ایک فکری پس منظر ہے۔ ایک گیت میں فراق
 کی کیفیت یوں پیش کی ہے :

پسٹوں کا جادو ٹوٹ گیا
 راہ نکاتے تکتے چنڈر ماں کی جی تاروں کا چھوٹ گیا
 دم اک اک کر کے ٹوڑ رہے ہیں
 پھرائی آنکھیں پھوڑ رہے ہیں
 سبھی سجائی رین کی بھوت بھور کا لوٹ گیا
 پسٹوں کا جادو ٹوٹ گیا
 دکھ چلتر ہے کھلے کوٹروں آئے
 آئے اور نہ جائے

سیف الدین سیف کے مجموعہ کلام ”خیم کا کل“ میں چھ گیت بھی شامل ہیں۔ بلکہ ایک
 گیت کا ٹکڑا ہے۔

شام سویرے آتی ہے چشمے پر اک پیکر ناز
 اس کی بدل انگور کی پل اس کی آنکھیں جیسے راز
 اس کا پیار انگڑائی
 مجھ کو خلوت راس آئی
 میں ہوں لالہ صحرائی

اداجعفری کے مجموعہ کلام ”میں ساز ڈھونڈتی رہی“ میں دو مین مکمل ایک خوبصورت گیت
 ہے۔ مجید امجد، ابن انشاء کی بعض نظمیں اور فیض کی بعض غزلیں، نظمیں گیت کی بہت سی
 خصوصیات رکھتی ہیں۔

غزل (قیام پاکستان کے بعد)

اردو غزل نے ابتدا سے قیام پاکستان تک ایک طویل سفر طے کیا، اس سفر میں غزل نے زبان و بیان اور فکر و احساس کی کئی وادیاں قطع کیں۔ بہر حال قیام پاکستان کے وقت اردو ادب کے پاس غزل کا ایک گراں قدر اور گراں مایہ خزانہ موجود تھا۔ قیام پاکستان کے بعد غزل کی صورت حال کی تفہیم سے پہلے ہم ایک بار پھر اس بات سے آغاز کرتے ہیں کہ غزل کا ایک معنی ہے۔ عورتوں سے یا عورتوں کے بارے میں باتیں کرنا۔ یہ باتیں عشق کی باتیں ہوتی ہیں۔ گویا اس لحاظ سے غزل کے تین مرکزی موضوعات قرار پائے۔ عاشق عشق اور معشوق۔ جیسا کہ اقبال نے کہا ہے کہ ثنات ایک تغیر کو ہے زلزلے میں، یعنی ہر شے کے مقدر میں تبدیل ہو جانا لکھا جا چکا ہے۔ اب عاشق، عشق اور معشوق نہ صرف بدلنے رہتے ہیں بلکہ ان کی اہمیت بھی بدلتی رہتی ہے۔ یعنی کبھی عشق اہم ہو گیا، کبھی عاشق اور کبھی معشوق۔ جدید دور نے عشق عاشق اور معشوق کو یکساں اہمیت دے دی ہے۔ دوسرے آج قحط نہ سہی مگر معاشی مسئلہ اتنا اہم ہے کہ عشق کی اہمیت ثانوی ہے۔ قیام غزل کا محبوب تہذیب و تمدن کا نمائندہ تھا اب تہذیب ہی ٹوٹ پھوٹ گئی ہے۔ اب نہ یہ ملامت عاشق ہے نہ یہ ملامت عاشق۔ اب مومن کے پردہ نہیں کہاں، جو مومن کا عاشق بن گیا جائے۔ نہ غالب کا زمانہ کہ محبوب مدعی کے حوالے کی خدا کو بھی نہ سونپا چا سکے۔ اب محبوب دوسروں سے ہنستا ہوتا ہے۔ خود عاشق بھی ایک رکھ رکھاؤ اور ظاہری بلکہ رسمی اخلاق کا مظاہرہ کرتا ہے، مگر بیزار الفت کی تسلی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ اب مشین کا شور اتنا ہے کہ بلب کی صدا! کون سنے اور سڑکوں پر آہنی بھیڑ سے کہ چیلوں کو دیکھنے کے لئے کسی ماس میں کوئی کیسے جاسکے۔ حسرت اور فراق وغیرہ نے محبوب کی ارضی سطح دریافت کر لی تھی۔ اب محبت کی ارضی سطح اور اس کے ساتھ ہی کار و باری سطح بھی دریافت ہو رہی ہے۔ اب محبوب کی بھی کئی شکلیں ہیں شخص، وطن اور دھرتی میں سے کوئی بھی محبوب ہو سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ جس انداز میں دھرتی سے عشق ہو گا۔ وہ فرد سے محبت کے انداز سے تو جدا ہو گا۔

دور جدید نے انسانی مسائل کو اتنا گہرا کر دیا ہے کہ محبوب کی جانب نظر اٹھانے کے لئے رخصت کی ضرورت ہے۔ اب محبوب حسن کے سہارے تو زندہ نہیں بلکہ مسائل کے ساتھ زندہ ہے، اور مشکل بھی جسم کے پاؤ کا مسئلہ، جو جنگ عظیم دوم کے بعد انسان کا سب سے بڑا مشکل بن کر ابھر رہا ہے۔ اس مسئلے نے کر بلا کے استعمارے کو غزل میں عام کیا ہے۔ پھر معاشی اور سیاسی مسئلے نے انسان کو ہجرت کے ایلے سے دوچار کیا ہے۔ اب شاعر صرف بیل سے ہم کلام نہیں ہوتا۔ وہ پرتدے، درخت اور دوسری علامتوں کو اپنے مسائل کے ابلاغ کا وسیلہ بناتا ہے۔ کبھی انہیں اپنا قائم مقام بنا کر اور کبھی اپنے مقابل لاکر بہر حال جدید غزل میں جدید عہد کا منظر نامہ ملتا ہے۔ جس میں کرداروں کی ایک نئی ترتیب اور ایک نئی پہچان سے یہاں کچھ شاعروں کے شعری منظر نامے کی کسی قدر تفصیل پیش کرتے ہیں۔

① فیض احمد فیض (۱۹۱۱ء - ۱۹۸۲ء) قیام پاکستان کے بعد غزل کے نامور شاعر مانے جاتے ہیں۔ ان کے ہاں غزل نئے جہاں کے ساتھ جلوہ گر ہوئی ہے۔ ان کے ہاں جزیہ عشق بہت پہلو دار ہے۔ ان کے ہاں عشق کہیں تو ایک جمالیاتی تجربہ بن کر نمودار ہوتا ہے۔ مثلاً:

گر می شوقِ نظارہ کا اثر تو دیکھو
گل کھلے جلتے ہیں وہ سایہ در تو دیکھو
صبح کی آج جو زگرت سے دھپلے تو نہ تھی!
کیا خبر آج خزاں سرنگزار ہے کون

گلوں میں رنگ بھرے باد تو بہار چلے
چلے بھی آؤ کہ گلشن کے کار دبار چلے

فیض کی حسن پرستی و رومانوی اثرات کی حامل ہے۔ فیض کی رومانویت اختر شیرانی کی رومانویت کی بجائے مغربی رومانویت کے قریب ہے۔ وہ صرف خواب نہیں دیکھتے۔ ہاں حقیقت کو خوابناک بنا کر پیش کرتے ہیں۔ ڈاکٹر نصرت چوہدری لکھتی ہیں:

”فیض کی رومانویت اسی بات میں پوشیدہ ہے کہ وہ حقیقت کا سامنا کر کے اسے خواب میں منتقل کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں“

(فیض کی شاعری، صفحہ: ۸۱)

حقیقت کو خواب بنا دینے کے انداز نے فیض کو محبت و انقلاب کا شاعر بنا دیا ہے۔ فیض کے ہاں دھرتی سے محبت ملتی ہے۔ یہ بات اردو شاعری میں ایک منفرد اور نیا تجربہ ہے۔ دھرتی سے پیار عشق کا ایک نیا تجربہ ہے۔ اسی لئے فیض کا محبوب ستم گر نہیں۔ وہ گلاب کے پھول کی طرح پیارا ہے اور پیار کرتا ہے فیض کہتے ہیں:

چھلک رہی ہے ترے حن مہرباں کی شراب
بھرا ہوا ہے لبالب ہر اک نگاہ کا جام
تیری دید سے سوا ہے ترے شوق میں بہاراں
وہ زمیں جہاں گری ہے ترے گیسوؤں کی شبنم
قصص اُداس ہے یار و اہل سے کچھ تو کہو
کہیں تو میر خدا آج ذکر یار چلے

ان اشعار میں دھرتی کی تازگی، ملائکت اور حسن کا بے پایاں احساس ملتے ہے محبوب کے بدل جانے سے بہت سی علامتوں کے منہا ہم بادل گئے محبوب کے ارد گرد پھیلے ہوئے کئی تلازمات شاعر کا موضوع بنے۔ مثلاً دھرتی کے رنگ دھڑنگ بے بھوکے اور اندلس زدہ مزدور، دھرتی میں محبت اور حسن کو نام کرتے والے فلم کار، ادیب، مصور، شاعر، فلسفی اور دھرتی کو لکھنوں سے بھرنے والے سارے کن شاعر کے جذبہ محبت کے سچے بن گئے۔ محبت کے جذبے میں ان لوگوں کی شرکت سے شاعر کے ہاں جماعت کا احساس پیدا ہوا، ہم کا ضمیر اسی احساس کی پیداوار ہے۔

ہم ایسے سادہ دلوں کی نیاز مندی سے
بتوں نے کی ہیں خدائیاں کیسا کیا!

غلم جہاں ہو درخ یار ہو کہ درست عدد
سلوک جس سے کیا، ہم نے عاشقانہ کیا

لونی گئی ہماری، لولی پھر ہے میں دن کی پھر سے
وہی گوشہٴ قفس ہے، وہی فصل گل کا نام

دعوتی جو محبوب بنی تو رقیب کا مفہوم بھی بدل گیا، رند، فقیر، محتسب، عجب، مے اور
 مے خانہ کا مفہوم بھی بدل گیا۔ ستم اب محبوبہ کی طرف سے طرف سے نہیں ہوتا بلکہ رقیب محتسب
 کی جانب سے ہوتا ہے :

ستم کی ریں بہت تھیں، لیکن نہ تھاری انہیں سے پہلے
 عتاب جرم کن سے پہلے سزا خطائے نظر سے پہلے

فیض شہر سے مے کا جواز کیا پوچھیں ✓
 کہ چاندنی کو بھی حضرت حرام کہتے ہیں

یوں پیر مغال، شیخ حرم سے ہونے کی جاں
 مے خانے میں تم غزلی پر مہینہ بہت ہے

محبوب کے بدل جانے سے اس کے حسن کے مختلف پہلوؤں کے اظہار کے لئے فیض نے
 بہت سی ترکیب تراشیں مگر ان کا مزاج غزل کی روایت سے کہیں انحراف نہیں کرتا۔

فیض کی غزل میں تہہ داری، معنویت، شگفتگی اور زندگی کی اجتماعی صورت حال کا

فکا راز اظہار ملتا ہے۔ وہ سیدھے لفظوں میں صورت حال کو رقم نہیں کرتے، اسے شعری

تجربہ بناتے ہیں۔ اسے اپنی روح میں دچاتے ہیں اور شعری تجربہ کے طور پر پیش کر دیتے ہیں۔

فیض کی شاعری میں ایک فکری سطح ملتی ہے۔ ان کا کمال یہ ہے کہ وہ فکر کو محسوس بھی کر سکتے

ہیں۔ اس طرح قاری ان سے مسرت اور گہرا تفکر بیک وقت حاصل کرتا ہے۔

غزل میں طنز کا بھی ایک خاص انداز ملتا ہے۔ فیض کے ہاں بھی طنز کے تیر خاصے تیکے

ہیں۔ دامن، ناصح اور محتسب ان کی طنز کا اکثر ہدف بنتے رہتے ہیں :

سنئے ہیں کہ پھر تباہ ہے گریزاں ناصح

گفتگو آج سر کوئے بناں ٹھہری ہے

یہ برہمن کا کرم وہ عطاے شیخ مرحوم

کبھی جات، کبھی مے حرام ہوتی رہی ✓

فیض نے سیاہی و سماجی صورت حال کو بھی اپنے مخصوص انداز میں بڑی خوبصورتی

سے بیان کیا ہے۔ یہ بیان غزل کی مخصوص زبان میں ہونے کی وجہ سے غزل سے محروم نہیں۔

وہ لڑائے مرغ کو کہتے ہیں اب زبان چمن

دیکھلے نہ پھول، اسے انتظام کہتے ہیں

فیض کے ہاں توازن اور اعتدال ملتا ہے۔ یہ بات تہذیب کے گہرے شعور

اور روایت سے وابستگی کے نتیجے میں ملتی ہے۔ فیض کا تہذیب اور روایت سے
رشتہ بہت پختہ ہے۔

فیض کے ہاں اعتماد و فیض ملتا ہے۔ یہ بلند اور باوقار شخصیت کے نتیجے میں پیدا ہوتا

ہے۔ مثلاً فیض کے یہ شعر ان کے اعتماد و فیض کے آئینہ دار ہیں:

✓ انصاف ہے کہ حکیم عفتوبت سے پیشتر
اک بار سوئے دامن یوسف تو دیکھئے

✓ ہمیں سے سنت منصور و قیس زندہ ہے

ہمیں سے باقی ہے گل و امنی و کچ کلای

(2)

احمد ندیم قاسمی دب ۱۹۱۶ء ایک اہم غزل گو ہیں۔ شاعری سے جتنے مطالبات

حمد قدیم یا حمد جدید نے کئے ہیں اکثر ندیم کی شاعری میں مل جاتے ہیں۔ انہوں نے ترقی پسند

تجزیہ کے تعلق کی وجہ سے جدید سیاسی، سماجی اور تہذیبی شعور اپنانے کی کامیاب

کوشش کی ہے۔ ندیم نے تمام تجربات روایت کی حلائیوں رہ کر کئے ہیں۔ انہوں نے غزل کی

سینجیدگی کو کہیں بھی بخرواح نہیں ہونے دیا۔ ندیم کے ہاں مثالی انسان کا تصور بھی ہے۔ جسے

فتح محمد ملک نے آدم نو کہا ہے۔ جس کے بارے میں ندیم نے خدا کے حضور گواہ کر لیا ہے:

✓ انسان عظیم ہے خدایا

عظمت انسانی کے جلال و جمال کو اور عصر کی صورت حال کو انہوں نے خوبصورت

تمثالوں سے واضح کیا ہے۔ قاسمی کے ہاں کہیں کہیں فکری سطح پر اقبال کی گونج

بھی سنائی دے جاتی ہے۔

پرداز کو محدود نہ کہ شام و سحر تک

انسان کی ہیں ملکیتیں حد نظر تک

مگو ندیم کا لحد اقبال کے جلالی لمحے کے برعکس جمال کا حامل ہے۔ انہوں نے فراق کے زیر اثر محبوب کے جسم کو اپنی شاعری میں پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے، مگر وہ کہیں پیرو دکھائی نہیں دیتے۔ یہاں بھی وہ اپنے مخصوص انداز کی انفرادیت برقرار رکھتے ہیں یعنی نرمی لطافت اور پردہ داری جو غزل کا مخصوص مزاج ہے۔

✓ مجھ سے کترا کے نکل جا کر اے جانِ مہیا
دل کی نو دیکھ رہا ہوں ترے زخموں میں

شام کو صبح چمن یاد آئی
کس کو خوشبوئے بدن یاد آئی

یاد آئے تیرے پیکر کے خطوط
اپنی کوتاہی فن یاد آئی

تو پیکارے تو چمک اُٹتی ہیں میری آنکھیں
تیری صوٹ بھی ہے شامل تیری آواز کیساتھ

ندیم کے ہاں "انسان عظیم ہے"، کا سایہ ہر جگہ ہے۔ محبوب عظیم ہے تو عاشق عظیم تر اور یہی ندیم کی انفرادیت ہے۔ ان کے محبوب کی ایک جھلک ملاحظہ ہو:

✓ جب بھی دیکھا ہے مجھے، عالم تو دیکھا ہے
✓ مرحلہ طے نہ ہوا تیری شناسائی کا
✓ ہر نہی بزم تیری یاد کا ماحول بنی
✓ ہم نے یہ رنگ بھی دیکھا تری یکتائی کا
اب ذرا عاشق کی عظمت بھی دیکھ لی جائے،
کتنے خورشید بیک وقت نکل آئے ہیں
ہر طرف اپنے ہی پیکر کے گھنے مسائے ہیں

آدم کی سلگتی ہوئی تاریخ رقم ہے
جبریل کے شہر سے مرے دائیں ترنگ

غرض ندیم کے ہاں انسان اور انسان کی مختلف موجود اور ممکن صورتوں کا
اظہار بڑی دلکشی سے ملتا ہے ندیم کی شاعری کی دنیا محبوب کے جسم کی قوسوں سے
آسمان کی بلندیوں تک وسیع ہے۔

علامہ اقبال کے بعد جن شاعروں نے اپنی منفرد آواز سے غزل میں اپنی پہچان
پیدا کی ان میں سے ایک نام عابد علی عابد ۱۹۰۶ء - ۱۹۷۱ء کا ہے۔ عابد علی
شعروادب، مغربی شعروادب اور دیگر فنون لطیفہ کا سلجھا ہوا مذاق رکھتے تھے۔ مگر
کلاسیکیت ان سب پر غالب تھی۔ ان کی شاعری کلاسیکی ادب کی ایک نئی وسعت ہے
انہوں نے نظیری کے انداز کو اردو میں اختیار کرنے کی کامیاب کوشش کی۔ ان کی
شاعری کے مرکب میں نظیری کے لہجے کے ساتھ ساتھ لکھنؤ کا انداز بھی کافی حد تک
پاکیزہ ہو کر شامل ہو گیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی نئے دور کا احساس بھی دکھائی دیتا
ہے۔ مگر ان کے ہاں نئے عہد کا انسان پوری طرح داخل نہیں ہو سکا بلکہ میں
کہوں گا ان کے ہاں ایک ایسا انسان ملتا ہے جس کا اوپر کا دھڑکتا رہا کرتا ہے اور
نیچے کا دھڑکتا عہد کی حیات کا حامل ہے :

سجے میں باہر گئے محراب گردن کے خطوط
لب پہ تیرا نام بھی وقت قیام آہی گیا

اس نے مانی تھی مری بات کبھی

اسے ہر بات روا ہے اب تک

عابد علی عابد کے ہاں خوبصورت لفظی تصویریں ملتی ہیں۔ انہوں نے محاکات کی
بہت خوبصورت شکلیں پیش کی ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کا محبوب گوشت
پوست کا ہے۔ صرف خواب و خیال کی پیداوار نہیں۔ وہ اس سے مل چکے ہیں۔ اس
کے جذبات سے آشنا ہیں۔ وہ صرف محبوب ہی نہیں بلکہ معاشرے کا ایک انسان بھی
ہے اور علم انسانی ضروریات بھی رکھتا ہے۔ صرف شاعر کو ہی اس کی ضرورت نہیں۔
محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

اُسے بھی شاعر کی ضرورت ہے۔ گویا وہ جملہ انسانی تقاضے رکھتا ہے :

دم رخصت وہ چپ رہے عابد
آنکھ میں پھیلتا گیا کاجل

یہ خالص حیاتی تصویر ہے اور ہر لحاظ سے مکمل۔ اب ذرا چننا اور تصویریں
ایک ہی غزل سے پیش کی جاتی ہیں :

پیر من ہے بدن سے رنگین تر

ناز کی خود نمائیاں تو بہ

استینوں میں شمع روشن ہے !

کسندی سی کلائیاں تو بہ

محبوب ماضی کی طرح چھپ کے نہیں رہتا۔ میرنم رنگین تر بلوس میں دکھائی
دیتا ہے۔ یہ دورِ جدید کی سچی تصویر ہے۔ اب محبوب چھپنے کی بجائے ظاہری رکھ رکھاؤ
اور میٹھی میٹھی باتوں کا قائل ہے مگر وہ صرف یہیں تک رہتا ہے۔ کیونکہ یہ
اس کی مجبوری ہے۔

میٹھی میٹھی سہاونی باتیں

ظاہری خوش نمائیاں تو بہ

عابد کو لفظ کے برتنے کا سلیقہ آتا ہے۔ وہ ہر لفظ کو اس کے سائے سمیت

لاتے ہیں اور معنی کے تمام امکانات روشن کرتے ہیں۔

عابد کے ہاں موسیقی کا بھرپور احساس ملتا ہے۔ ان کی شاعری موسیقی کی سر

تال لگتی ہے۔ یہ اعتدال، توازن، لفظوں کے فنکارانہ استعمال سے ہی ممکن

ہوتی ہے :

تہ بہ تبدل کے رد دل یہ ہے نقش گزرتے کیسو کی شب، اتیرے سورج کی سحر

جور و فرقہ کے آداب دوستن مومنے طاع جاتا نہیں، زخمِ سحر تبا نہیں

③ مینر نیازی دہ ۱۹۲۲ء نے اپنی مفرد آواز سے اپنی پہچان کرائی ہے ان

کی غزل میں تغزل اور عصر دونوں محسوس ہوتے ہیں۔ صنعتی شہر کی زندگی کو اس کی تمام
الٹا کیوں سمیت مینر نے اپنی شاعری میں بسا دیا ہے۔ مینر نیازی نے موضوعات
اور لفظیات دونوں کے معاملے میں غزل کی روایت میں اضافہ کیا ہے۔ ان کے ہاں خوف
سے تعلق رکھنے والی کئی علامات شہر کی ہوں کیوں کا چہرہ دکھاتی ہیں۔ مینر نیازی کا ایک
مسلمہ ہجرت بھی ہے۔ ہجرت سے پہلے کے خواب ادھر ہجرت کے بعد تعبیر خواب کا بھیانک
وجود مینر نیازی کا مسئلہ ہے۔ جس سے مینر نیازی اکثر دو چار ہوا ہے۔ مینر نیازی کی
ایک غزل ہے:

میری ساری زندگی کبے شہر اس نے کیا
عمر میری بھتی مگر اس کو بس اس نے کیا
میں بہت کمزور تھا اس ملک میں ہجرت کے بعد
پھر مجھے اس ملک میں کمزور تر اس نے کیا
راہبر میرا بنا گمراہ کرنے کے لئے
مجھ کو بیدھے راستے سے دھبہ اس نے کیا
شہر میں وہ معتبر میری گواہی سے ہوا
پھر مجھے اسی شہر میں نامعتبر کس نے کیا
شہر کو برباد کر کے رکھ دیا اس نے مینر
شہر پر یہ ظلم میرے نام پر اس نے کیا

مینر کا لمحہ اشتیاق اور بغاوت کا نہیں ہے۔ ان کے ہاں غزل ایک بے چین تڑپتی
کسمائی، آہستہ آہستہ اپنا دکھ شاعری اور ملکی ملکی طنز کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ مینر کا ایک
مسلمہ اپنے دور کی بے معنویت ہے۔ اس بے معنویت کے اظہار کا ایک انداز تو بے معنی
(AB-SURD) ادب تخلیق کر کے ممکن ہو سکتا ہے۔ مگر مینر نے ایک بے معنی انداز میں اس بے معنویت
جسے دروغ بھی کہا جاسکتا ہے، کا پردہ چاک کیا:

حرفِ دروغ غالب شہرِ خدا ہوا
شہر میں ذکرِ حرفِ صداقت کریں تو کیا

شکوہ کریں تو کس سے شکایت کریں تو کیا
اک رانجگانِ عمل کی رہافت کریں تو کیا

مینر نیازی بے معنویت کے خلاف یا معنی احتجاج کے ساتھ ساتھ معنویت کی
تلاش میں حقیقت اولیٰ تک کا سفر بھی کرتا ہے، اور خدا اور رسول سے تعلق قائم
کر کے ایک نئی معنویت کے جہان کی طرف سفر شروع کیا۔

بیمٹھ جائیں سایہ دامان احمد میں مینر ✓
اور پھر سوچیں وہ باتیں جن کو بولتا ہے ابھی

مینر نیازی کے ہاں عشق کا موضوع نئی وسعتوں کے ساتھ آیا ہے۔ شہر کی کاروباری
فضا نے عاشق اور محبوب سے عشق کی اقدار چھین لی ہیں۔ ماحول نے افراد کو آپس
میں علیحدہ کر دیا ہے۔ تعلقات کی یہ صورت حال مینر کے ہاں بہت خوبصورت انداز
میں ملتی ہے :

✓ جب مسافر لوٹ کر آیا تو کتنا دکھ ہوا
اس پرانے بام پر وہ صورت زیبا رہتی

مینر کے ہاں عشق کی ارضی سطح موجود ہے۔ اس عشق میں برابری کی سطح بھی برقرار
رہتی ہے۔ مینر کا محبوب بند قبا بھی کھولتا ہے مگر شرمانا نہیں بھولتا۔ وہ پھپھرنے سے
کھل بھی جاتا ہے بے وفا بھی کر سکتا ہے اور ایک دوست کے گھر سے ہو کر دوسرے
دوست کے ہاں جانے سے گریز بھی نہیں کرتا :

وہ جو میرے پاس سے ہو کر کسی کے گھر گیا
ریشمی بلوس کی خوشبو سے جادو کر گیا
لختی وطن میں منتظر جس کی کوئی سچم حسین
وہ مسافر جانے کس صحرا میں جل کر مر گیا

✓ شرارتے ہوئے بند قبا کھولے ہیں اس نے
یہ شب کے اندھیروں کے ممکنے کی گھڑی ہے

مینر کو ایک ادبیات اس کے عصر کے دوسرے شاعروں میں نمایاں کرتی ہے۔

کہ اس نے کامیابی سے ایک ماحول تخلیق کیا ہے۔ یہ ماحول اپنے اندر ایک جادوئی دنیا کا اثر رکھتا ہے، جو سامع اور قاری کو یک بیک اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔
 (۹) احمد فراز (۱۹۳۱ء) کی فیض کی آواز کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔ مگر فراز کی شاعری اس کی اپنی علیحدگی شخصیت کے مطابق ہے۔ فراز کا بڑا موضوع تو عشق ہے مگر شہر اور وطن بھی فراز کا اہم مسئلہ ہیں۔ وہ ترقی پسند ہے اور شہر اور وطن کے بارے میں ترقی پسندانہ نقطہ نگاہ رکھتا ہے۔ وہ عشق میں حقیقت پسندی کا اظہار یوں کرتا ہے :-
 اپنے اپنے بے وفاؤں نے ہمیں یک جا کیا
 ورنہ میں تیرا نہ تھا اور تو میرا نہ تھا ✓

فراز کے ہاں جلوہ سر بام اور جلوہ سردار دونوں ملتے ہیں، گویا کوئے بار سے سوئے دار
 ہیک کی ساری کیفیں، حکایتیں اور شکایتیں ان کے ہاں ملی جاتی ہیں۔ مگر یہ انجاری پورٹ
 کی صورت میں نہیں، تغزل کے خوبصورت لہجے میں، جس میں روایت کا آہنگ اپنی آواز
 دے رہا ہے۔ جلوہ سر بام کی چند جھلکیاں ملاحظہ ہوں:

ذکر اس غیرت مریم کا جب آتا ہے فراز
 گھٹیاں بکتی ہیں لفظوں کے کلیساؤں میں

✓ زندگی تیری عطا تھی سو تیرے نام کی ہے
 ہم نے جیسے بھی بسر کی تیرا احساں جاناں
 مگر اب شہر کی صورت حال اور وطن کا کرب ان کا موضوع بن گیا ہے۔ جیسے فیض
 نے کہا تھا :-

مجھ سے پہلی سی محبت مری محبوب نہ مانگ
 ویسے ہی فراز کہتے ہیں:

آفصل شہر سے دیکھیں غنیم شہر کو
 شہر جلتا ہوا تو مجھ کو بام پر دیکھے گا کون
 اب تیرا ذکر بھی شاید ہی غزل میں آئے
 اور سے اور سوئے درد کے عنوان جاناں

فراز کے ہاں وطن کا گہرا احساس ملتا ہے۔ وہ وطن پرست ہیں اور وطن کے کرب کو اور دکھ کو اپنی ذات پر محسوس کرتے ہیں، وطن کے زخم ان کے اپنے جسم پر دکھ دیتے ہیں۔ ترقی پسند ہونے کے سبب وہ دوسرے انسانوں کے کرب اور دکھ کو بھی ایسا ہی تحریر نہایت ہیں وہ اپنی ذات سے جذبات تک کا سفر نہیں کرتے بلکہ ذات سے کائنات کی طرف سفر کرتے ہیں :

وہ موجِ خوں اٹھی ہے کہ دیوار و در کہاں
اب کے فہیل شہر کو غرقاب دیکھنا

کیا کہوں کس نے قید مرا تقسیم کیا
آج یوں ہے کوئی بسمل کوئی قاتل ٹھہرا

زندہ دلاں شہر کو کیا ہو گیا فرار
آنکھیں لچھی لچھی ہیں تو چہرے مے مے

مجھ سے کیا پوچھتے ہو شہرِ وفا کیا ہے
ایسے لگتا ہے صلیبوں سے اتر کر آیا

فراز کے بارے میں لوگ کہتے ہیں کہ وہ دین دشمن ہے، مگر اس کی شاعری کچھ اور کہتی ہے اس کی لغت کا ایک شعر ہے :

تو ردشنی کا پیغمبر ہے اور مری تاریخ
بھری پڑی ہے شبِ ظلم کی مثالوں سے

فراز کے عشق میں جدید دور کی حسیّت واضح طور پر ملتی ہے۔

(۵) ناصر کاظمی (۱۹۲۵ء - ۱۹۷۵ء) کی شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے ذہن خود بخود ناصر کاظمی کے مضمون ”نئی غزل“ کی طرف جاتا ہے، جس میں وہ قیام پاکستان کے بعد لکھی جانے والی غزل کے بارے میں لکھتے ہیں :

”روایت سے انحراف، نئے استعاروں کی بہتات، اظہار میں جرأت اور

غنائی سائجوں کا انتخاب، یہ چند اہم خصوصیات ہماری نئی غزل کو پرانی غزل سے الگ کرتی ہیں۔

آزادی کے بعد ہجرت کے تجربے نے کئی صورتیں اختیار کیں۔ کہیں تو ہمیں خرافائی ہجرت کا تجربہ ملتا ہے، لیکن اس سے بھی شدید تر وہ ہجرت تھی جو شاعر کا بنیادی اکیلا پن ہے۔ جسے دو جانی ہجرت کہا جاسکتا ہے۔ اس سفر میں غزل نے بھی ہجرت کی یہ ہجرت غزل کی ترقی کا وسیلہ بنی۔ کیونکہ ترقی ہجرت کے بغیر ممکن ہی نہیں ہے۔
(خشک چٹنے کے کنارے، صفحہ: ۱۵۵)

ناصر کی غزل میں ہجرت اور سقوط ڈھاکہ کا تجربہ دونوں ملتے ہیں۔ ان کا سفر حیات ہجرت سے شروع ہوا اور سقوط ڈھاکہ پر ختم ہوا۔ انہوں نے اپنے دور کی لامحالہ کاروبار بھی سہا اور اس مایوس کن صورت حال کو اپنے اداس لہجے میں بیان کیا۔ اس لہجے پر میر کے انداز کی پرچھائیاں واضح ہیں مگر میر کی سی وسعت ناصر کے ہاں نہیں۔ ہاں! انہوں نے نئی علامتوں اور نئے مضامین کے سہارے خصوصاً روح عصر کو اپنی شاعری میں سمولینے کی وجہ سے اپنی الگ پہچان کرائی ہے۔ ان کے ہاں ہجرت کے حوالے سے راسخ سفر اور کارواں کی علامتیں آئی ہیں۔ ان کا ایک شعر ملاحظہ ہو:

شکستہ پاراہ میں کھڑا ہوں گئے دنوں کو بلا رہا ہوں
وہ قافلہ میرا ہم سفر تھا، مثال گر سفر گیا وہ

شہر کی خاموشی بھی ان کا ایک خاص موضوع ہے۔ اس کے پس منظر میں سیاسی جبر، ادکھٹن موجود ہے۔ پھر شہر پر رات کا کڑا دباؤ ادکھڑائی بھی اپنا ایک سیاسی پس منظر رکھتی ہے:

تم تو یارو! ابھی سے اٹھ بیٹھے
شہر میں رات جاگتی ہے ابھی
مجھ سے باتیں کرتی ہے
خاموشی تصویروں کی

ناصر نے المیہ مشرقی پاکستان کے پس منظر میں کہا:
وہ ساحلوں پر کانٹے والے کیا ہوئے وہ کشتیاں چلانے والے کیا ہوئے

ناصر کے ہاں انداز کا یہ اکہر این اکثر جگہ اخباری رپورٹ لگتا ہے۔ مگر بعض اوقات اس اکہرے پن کے باوجود اس کا تینا پن اپنا لطف دکھا جاتا ہے۔ جیسے:

نئے کپڑے بدل کر جاؤں کہاں، اب بالی جاؤں کس کے لئے
وہ شخص تو شہر ہی چھوڑ گیا، اب باہر جاؤں کس کے لئے

اندازِ بیاں کے حوالے سے ناصر کے بارے میں سیل احمد کی رائے بہت قیمتی ہے۔
”ناصر کا کمال یہ ہے کہ اس نے فطرت کے مظاہر اور تہذیبی آشوب کو گھلا ملا کر ایسا مہذب لہجہ نکالا، جس کی کسک دیر تک محسوس ہوتی ہے۔ تہذیبی آشوب کو فطرت کے حوالے سے بیان کرنے کا انداز کلاسیکی غزل کا اہم رحمان ہے مگر اپنے زمانے میں ناصر نے اسے اپنی شاعرانہ صفا کی مستقل حصہ بنا کر اسے ایک نئے طرزِ احساس کی حیثیت دے دی ہے“

(طرزین، صفحہ: ۷۶)

سلیم احمد (۱۹۲۷ء — ۱۹۸۳ء) دورِ حاضر کی بے مضنویت میں مضنویت کی علامت ہیں۔ مضنویت کسی شے میں کیونکہ پیدا ہوتی ہے۔ ایک طریقہِ تعریف ہے کہ کسی زندہ تہذیب میں ہر شے کے معنی متعین ہوتے ہیں۔ ہماری تہذیب تو ٹوٹ پھوٹ گئی ہے۔ اس صورت میں شے کے معنی کیسے متعین ہوں۔ اب ایک ہی صورت ہے کہ ہر حقیقت کو حقیقتِ اولیٰ کے حوالے سے دیکھا اور جانچا جائے۔ حقیقتِ اولیٰ جو اب بھی ہماری زندگی میں موجود ہے۔ سلیم احمد کو اپنا وجود بے معنی نہیں لگتا بلکہ بڑا بامعنی دکھائی دیتا ہے:

نیا مضنون کتابِ زیست کا ہوں

نہایتِ خود سے سوچا گیا ہوں

سلیم احمد اس مضنویت سے ابتداء کرتے ہیں اور زندگی کی بے مضنویت کے خلاف جہاد کرنے میں۔ یہ جہاد خیر و شر کی علامتوں کے ذریعے ان کی شاعری کا موضوع بنا ہے۔ اسی جہاد کی تفصیلی صورتِ حال مختلف علامتوں کے ذریعے بیان ہوئی ہے:

وہ رن مجھ میں پڑا ہے خیر و شر کا

کہ اپنی فزات میں اک کمر بلا ہوں

سلیم احمد کی تعلیمات اس تاریخی حوالے اور پس منظر سے اخذ کی گئی ہے، جس کا مرکزی

نقطہ حقیقت ادلی ہے۔ ان علامتوں کے ذریعے وہ فکری منظر نامہ تیار ہوتا ہے، جس میں حقیقت اولیٰ ساری چیزوں کو معنویت عطا کرتی ہے اور شے حقیقت کلمات ہے :

آخر اسی نے خشک کیا رودر نیل کو

بچپن میں پانیوں میں بہایا گیا جسے

سلیم احمد کے ہاں یوسف حجاب، چاہہ زلیخا اور سفر کی علامتیں بھی اسی فکری منظر نامہ کو واضح کرتی ہیں۔ سفر اور منزل کی علامتیں تو سلیم احمد کے ہاں اتنی بار دہرائی گئی ہیں کہ اس کی شاعری ہی ایک سفر نامہ لگتی ہے مگر سلیم احمد کے ہاں سفر اور منزل میں دوئی نہیں۔ وہ تو ایک ہی سگے کے دو رخ دکھائی دیتے ہیں :

دنیا کی سیر بھی ایسے راہوں میں ہو گئی

حالانکہ ہم نے تجھ سے کبھی تک سفر کیا

اپنی حدود ذات سے اپنی ہی سمت ہوں وال

آپ ہی میرے کار و راں، آپ ہی گد کار و راں

میں پاؤں توڑ کے بیٹھا رہا کہیں نہ گیا

سلیم منزلیں طے ہو گئیں سفر کے بغیر

سفر کی معنویت کو واضح کرنے کے لیے بعض دوسری علامتیں بھی سلیم احمد کے موجود ہیں مثلاً ستارہ ، آنکھیں وغیرہ :

تیرا چہرہ میرا ستارہ ہے

اس سے کچھ روشنی ہے آنکھوں میں

سلیم احمد نے شکست ڈھاکہ کے ایسے کو بھی پوری طرح محسوس کیا ہے۔ اس نے اس شکست کی معنویت کو کہ بلا کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی ہے اور یہاں پر ہم نے والے خون کو بھی کہ بلا کے حوالے سے سمجھا ہے :

ہونا ہے اس کو خون شہیدان سے تو بتر

رشتہ مری زمین کا بھی ہے کہ بلا کے ساتھ

سلیم احمد کے ہاں بیکو کی ماورائیت کے ساتھ ساتھ خالص زمینی حوالے بھی ملتے ہیں
مثلاً تنہائی، شہر کا سناٹا اور خاموشی زندگی کی معنویت کو واضح کرتے ہیں۔ ایسے ہی آگ
اور اس کے تلازمات بھی کرب کے اظہار کا وسیلہ ہیں:

ہجوم کو چرو بازار میں خبر کس کو
کہ اس ہجوم میں ہر آدمی اکیلا ہے

دن کا سورج شام کو جل بجھ گیا
اور تارے رات کے جلنے کو ہیں

راستے ہیں اور بے چینی کی آگ
قافلوں کے قافلے جلنے کو ہیں

گلی کے اک موٹر پر اک شخص نے کہا مجھ سے
ادھر نہ جاؤ کہ یہ راستا اکیلا ہے

سلیم احمد کے ہاں عشق کی خالص زمینی سطح بھی ملتی ہے، جس میں رنگ، حرارت
ذائقہ اور لمس کی حیات واضح ہیں۔ گویا اس طرح سلیم احمد نے جدید آزاد ذوق کو اپنے
لبجے میں سمونے کی کامیاب کوشش کی ہے:

یہ غم اس بدن کے بہت صاف صاف تھے
لیکن مرے شکوک نے دھوکا دیا مجھے

آگ چہرے سے آنکھیں سلگنے لگیں
دوست گرم سے میرے لب جل گئے

ٹٹو تپا ہوں بستر پہ تیرے ہاتھوں کو
کہ خواب دیکھ کے جاگا ہوں اور اندھیرا ہے

سلیم احمد نے زبان اور اظہار کے حسن کا بھی خاص خیال رکھا ہے۔ ان کے ہاں اظہار کا جمالیاتی انداز پایا جاتا ہے۔ توازن اور اعتدال بھی ہے اور اس سے آگے بڑھ کر موسیقیت بھی :

یوں بھی ہزار کاشیں باعث اضطراب تھیں
اور تیری جوانی کا زخم بھی تھا رنگا ہوا
عبد اللہ علیم (پ ۱۹۴۱ء) اپنی ذات اور زمانے کا شاعر ہے۔ اس کے اندر جو عجز برپا ہے، وہ اس کا اظہار کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس میں اکثر کامیاب رہتا ہے اس کی خواہش ہے :

ہر ایک لحظہ ہی آرزو دی ہی حسرت
جو آگ دل میں ہے، وہ شعر میں بھی ڈھل جاتا
شاعر کی فکر کا مرکز اس کی ذات اور پھر اپنی ذات کے حوالے سے وطن بلکہ
پوری کائنات ہے کیونکہ اسے زندگی سے پیار ہے :
زندگی اک بار ملتی ہے
دوستو! زندگی سے پیار کرو

اس کی وجہ یہ ہے کہ آج تہذیبی اقدار ٹوٹ چکی ہیں اور جب اقدار نہ رہیں اور طاق
قدر زندگی محض رہ جائے۔ یہ قدر علیم کی شاعری کا مرکزی نقطہ ہے۔ وہ اپنے لئے، دوسرے
انسانوں کے لئے صرف اور صرف حیات محض مانتا ہے۔ اس کے ہاں انسان کسی تہذیبی
رشتے کے ناتے سے یکجا نہیں ہوتے۔ بلکہ حیات محض کے وسیلے سے یکجا ہوئے ہیں۔ مگر
حیات محض تباہیوں کی زد میں ہے اس لئے وہ اپنی ذات کے بارے میں بہت فکر مند
رہتا ہے :

میں وہ چراغ واہنگذار دنیا ہوں
جو اپنی ذات کی تنہائیوں میں جل جائے
علیم کو اپنی ذات کی فکر اس قدر ہے کہ وہ محبوب کے لئے بھی جاں کا زیاں کرنے
کو تیار نہیں، کیونکہ اس کے ہاں حیات محض سے بڑی کوئی قدر نہیں :
کہاں تک اور بھلا جاں کا کیا کیا کرنے پھر گیا ہے تو یہ اس کی مہربانی ہوئی

عظیم کو تہذیبی قدروں کے ٹوٹنے کا غم بھی ہے۔ وہ تہذیب کے خاتمے کا نوہ کر ہے
 نہ صاحبانِ جنوں ہیں، نہ اہل کشف و کمال ✓
 ہمارے عہد میں آئیں کش فیتور کیسی

صاحبانِ جنوں کا خاتمہ اور اہل کشف و کمال کا مرٹ جانا ایک پوری تہذیب
 کی موت ہے۔ عظیم نے اس کی موت کا غم کھایا ہے۔ مگر یہ اس کا بنیادی موضوع نہیں
 اس کا موضوع تو جسم کا بچاؤ ہے۔ یہ اپنا جسم ہو یا دوسرے انسانوں کا جب دوسرے
 انسانوں کے لئے موت کے در کھلتے ہیں اور زندگی کے در بند ہو جاتے ہیں، تو وہ
 ان کی موت پر بھی آنسو بہاتا ہے :

میں یہ کس کے نام لکھوں، جو الم گذر رہے ہیں ✓
 مرے شہر جل رہے ہیں، مرے لوگ مر رہے ہیں

ہمارے عہد کا المیہ یہ ہے کہ عقیدے موجود ہیں اور تہذیب مرٹ گئی ہے۔ تہذیب
 کے بغیر عقیدے کا وجود ایک مسکبن جاتا ہے۔ پھر عقیدے انسانوں کو ننگے نگ جاتے
 ہیں۔ یہ زندگی کو سنوارنے اور نکھارنے کی بجائے زندگی کے ہی دشمن ہو جاتے ہیں :

فضائے شہر عقیدوں کی دھن میں ہے ایسے ✓
 نکلی گئے گھر سے اب اہل نظر نہ جائیں کہیں

عظیم کے ہاں محبوب سے ایک نئی قسم کا تعلق پایا جاتا ہے۔ یہ تعلق برابر کی سطح کا
 ہے۔ کیونکہ محبوب کسی تہذیب کا نمائندہ نہیں۔ گوشت پوست کا انسان ہے :

محبتیں بھی عجب اس کی، نفرتیں بھی کمال ✓
 ہر ہی طرح کا مجھ میں سا گیا اک شخص

عظیم محبوب سے تہذیب کی شرائط یا محبوب کی شرائط بردستی کرنے کو تیار نہیں
 وہ اپنی شرائط بردستی کرتا ہے اور یہ دوستی توڑ بھی دیتا ہے۔ مگر وہ اس کے بعد بھی
 کبھی کبھی محبوب کو یاد تو کر لیتا ہے، مگر اس کے لئے تڑپنے کے لئے نہ تیار ہے نہ اس کام
 کے لئے فارغ ہے۔ کیونکہ دونوں کا رشتہ برابری کا ہے :

میں اس کو بھولی گیا ہوں وہ مجھ کو بھولی گا ✓
 تو پھر یہ دل پہ کیوں دستک سی ناگہانی ہوئی

تو بے گل ہے اور پریشاں ہوا ہوں میں
 دونوں میں اک رشتہ آوارگی تو ہے
 شاعر خود اپنی ذات کا تجزیہ بھی کرتا ہے اور اپنی ذات کے حوالے سے اپنے عصر
 کے انسانوں کی تصویر دکھاتا ہے کہ کس طرح سچ بولنے کے لئے تنہائی کا گوشہ تلاش
 کیا جاتا ہے :

وہ اور تھا کوئی جسے دیکھا ہے بزم میں
 گر مجھ کو ڈھونڈنا ہے مری خلوتوں میں آ

علیم کا شعری سفر ”چاند چہرہ ستارہ“ نہ نکھیں سے شروع ہوتا ہے اور جب وہ
 مدبران سرائے کا دیا ”تک پہنچتا ہے۔ تو وہ حیات محض سے آگے بڑھ کر حیات آفریں کا
 قرب حاصل کر لیتا ہے۔ یہ اس کے سفر کے پھل ہونے کی علامت ہے۔
 سجاد باقر رضوی دپ ۱۹۳۸ء کو ناصر کاظمی نے اپنے ایک مضمون میں ”شہری فریاد“
 کہا ہے۔ انہوں نے شہر کی بے معنی صورت حال میں معنی کی تلاش کی ہے۔ اس سفر میں ان
 کا جذبہ عقل سے متصادم نہیں ہم آہنگ ہے۔ جذبے اور عقل کی رفاقت میں کٹنے والا
 سفر ”تیشہ لفظ“ میں موجود ہے۔ ان کے ہاں صرف محبوب کی تصویر کشی کی بجائے
 شہر کے اندھے پن کا ذکر بھی ملتا ہے :

اندھوں کے آگے فن کے جلائے دیئے، تو پھر

لہروں کے آگے کیجئے عرض بہتر تو کیا

باقر صاحب کے ہاں ہنگامہ خیز شہر ہے۔ ناصر کا شہر تاریک ہے جس میں خاموشی
 گونجتی ہے، باقر صاحب کے شہر میں آوازوں کا اتنا ہنگامہ ہے کہ کچھ کہا نہیں جاسکتا
 اور سینے کے شور سینے کے اندر دم توڑ رہے ہیں :

باہر وہ گونج ہے کہ ہٹھرتے نہیں حواس

کہتے ہی شور سینے کے اندر اٹھا کیوں

باقر صاحب کی شاعری میں محبوب کے کوچے کی خوشبو بھی بکھری ہوئی ہے۔ یہاں
 کلی کے چٹخنے اور پھول کے کھلنے کی کیفیتیں بھی دکھائی دیتی ہیں :

چٹکا جودل تو مثل گل تر بکھر گیا خوشبو صبا کے ساتھ تھی، نغمہ صدا کے ساتھ

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

باقر صاحب کی غزلیں فنی لحاظ سے کامیاب غزلیں کہی جاسکتی ہیں۔ ان میں الفاظ کی نشست، ان کا آہنگ اور لفظ و معنی کا رشتہ ایسا ہے جو قاری کو بڑی طرف متوجہ کر لیتا ہے۔

اردو ادب میں غزل کو بلاشبہ تو انا ترین صنفِ ادب کہا جاسکتا ہے۔ قیام پاکستان کے بعد مذکورہ شعراء کے علاوہ جن دوسرے پاکستانی شعراء نے غزل میں اپنے الگ لمبے کی پہچان کرائی، ان کی فہرست خالص طویل ہے۔ بہر حال چند ایک کے نام یہ ہیں حفیظ ہوشیار پوری، ابن انشاء، ظہیر کاشمیری، آظہر نقیس، مجید امجد، فخر صدیقی، باقی صدیقی، فارغ بخاری، شہرت بخاری، حمایت علی شاعر، عمن احسان، احمد مشتاق، ظفر اقبال، شکیب جلالی، صابر ظفر، امجد اسلام امجد، ذوالفقار احمد، تابش وغیرہ۔ یہ فہرست اگر مزید طویل بھی کر دی جائے تو بھی نامکمل رہے گی۔ بہر حال ان تمام شعرائے غزل میں نئی حیدت اور نئی معنویت پیش کرنے کی کامیاب سعی کی ہے۔

خواتین شاعروں میں ادا جعفری کو اردو شاعری کی خاتون اول ہونے کا شرف حاصل ہے۔ ان کے اظہار کا دائرہ وسیع ہے۔ انہوں نے شاعری میں اپنی الگ پہچان کرائی ہے۔ یکشور ناہید نے شاعری میں عورت ہونے کے ناتے سے بھی اپنی پہچان پیدا کی ہے اور کامیاب شاعر ہونے کے حوالے سے بھی اس شعر میں وہ اپنی جگہ پوری طرح واضح کر دیتی ہیں۔

کچھ یوں ہی زرد زرد ہتی ناہید آج بھی
کچھ اڑھنی کا رنگ بھی کھلا کھلا نہ تھا۔

فہمیدہ ریاض کے ہاں عورت بڑی دلیر اور جنسی دیباہی حوالے سے خاصی بے باک بھی ہے مگر پردن شاہ کے ہاں عورت خوشبو کا استعارہ بن گئی ہے۔ پردن کے ہاں عورت کا عورت بن تو دکھائی دیتا ہے مگر وہ فہمیدہ ریاض کی حد تک بے باک نہیں ہیں پردن کے ہاں پرگوئی کی وجہ سے بعض اوقات اظہار کا کچا پن ایک خامی کے طور پر ابھر آتا ہے۔ بہر حال اچھے شعروں کی بھی ان کے ہاں کمی نہیں۔

حسن کے سمجھنے کو اک عمر چاہیے جاننا!
دو گھڑی کی چابوت میں رطکیاں نہیں کھلتیں

نظم (قیام پاکستان کے بعد)

قیام پاکستان کے بعد نظم کا سفر ان شاعروں کی راہنمائی میں آگے بڑھا، جو تقسیم سے قبل ہی اپنی حیثیت منوایکے تھے۔

ن-۳۔ راشد (۱۹۱۰ء - ۱۹۷۵ء) نے قیام پاکستان کے بعد مد ایران میں اجنبی لا: انسان اور گمان کا ممکن، "ملین مجموعے" پیش کیے، "ایران میں اجنبی"، میں اردو شاعری کے پس منظر کی دنیا کا ایک نیا مطالعہ ہے۔ میری مراد ایران کی دنیا سے ہے۔ اس کتاب کا نام ایک نظم مد ایران میں اجنبی کے نام پر رکھا گیا ہے۔ اسی کتاب کے پس منظر کے بارے میں طبع اول کے دیباچہ میں بعض باتیں مکمل کی گئی ہیں جو اس کتاب کی تفہیم کے لیے کلید کا درجہ رکھتی ہیں:

"قدیم شاعر کی تربیت میں علم الاصنام، منطق، تصوف اور فقہ کو دخل تھا۔ جدید شاعر کی تربیت میں سائنس، اقتصادیات، تحلیل نفسی، سیاسیات اور جمالیات کو دخل ہے۔۔۔۔۔ اس کی زبان بھی وہ نہیں جو اس کے مقدس پیشروں کی زبان تھی۔ پھر اس کے اشعار اس منطقی استدلال سے محروم ہیں، جو غزلیہ شاعری میں ملتا ہے۔ جدید شاعر کا استدلال جذباتی استدلال ہے"

(ایران میں اجنبی، صفحہ ۱۴۲)

"ان (نظموں) میں سے اکثر کا تعلق اپنے گرد و پیش سے ضرور ہے، لیکن کسی میں کسی نظریے کی تلقین نہیں کی گئی۔ خاص طور پر کسی ایسے نظریے کی جو شاعر کی اپنی سوچ کا نتیجہ کم ہوا اور کسی سیاسی گروہ کی حکمت عملی کا زیادہ۔"

(ایران میں اجنبی، صفحہ ۱۴۳، ۱۴۴)

بطرس بخاری نے اس مجموعے کی تمہید میں راشد کو ایشیائی شاعر قرار دیا ہے۔ وہ تمام ایشیائی کے کرب کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ان کا مدعا ایشیائی مدہر جگہ ان کے باطن سے ابھر کر سامنے آجاتا ہے۔ اس کے لیے انہیں دو محاذوں پر جنگ لڑنی پڑی ہے۔

ایک محاذ پر وہ خود اپنی ذات سے برسرِ پیکار ہیں اور دوسرے محاذ پر وہ سامراج کے مقابل صفِ آراء ہیں۔ ایران میں اجنبی کی نظموں ”پہلی کرن“ اور ”قص کی رات“ میں راشد خود اپنے مقابل صفِ آراء ہیں۔ جب کہ سوغات اور ”زنجیریں“ وہ سامراج سے جنگ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ ایران میں اجنبی میں بنیادی سفر و رجِ مشرق کی تلاش کا سفر ہے۔ مگر شکست شاعر کا مقدر ہے۔ اس کی چند نمائندہ نظمیں ہیں:

”بادِ ایران“ ”جیلہ ساز“ ”دائستہ“ ”غزوہ کی خدائی“ ”ظلم و زنگ“

”سایہ“ ”کون سی الجھن کو سلجھانے میں ہم“ اور ”یہ دروازہ کیسے کھلا“ اور

”ایران میں اجنبی“ دجس کا تخیلی تذکرہ ذرا بعد میں ہو گا۔ ان نظموں میں راشد کی بغاوت بہت شدت اختیار کر گئی ہے۔ یہ نظمیں مشرق کی شکست کا ترجمہ ہیں ”با ویراں“ کا ایک ٹکڑا ہے:

سیماں سرزاد تو ترش و غمگین، پریشاں مو
جہانگیری جہانباتی فقط طرارہ آہو
محبت شعلہ ویراں، ہوس ہوئے گلے بے بو
زیرازد ہر کمترگو!

بادِ ویراں کہ اب تک اس زمیں پر ہیں
سبا باقی نہ مہر وئے سبا باقی!

سیماں سرزاد،

اب کہاں سے قاصدِ فرخندہ پے آئے

کہاں سے کس سب سے کا سہ پیری میں سے آئے؟ (بادِ ویراں)

”ایران میں اجنبی“ ۱۳ کا نتیجہ یا قطعات پر مشتمل ہے۔ جن کے الگ الگ مضامین ہیں۔ ہر قطعہ ایک نظم کا تاثر ہے ہوئے ہے۔ ہر ایک میں کوئی واقعہ، کردار یا تاثر پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس نظم کا پس منظر ایران کی اس وقت کی سیاسی صورت حال کا ہے۔ جنگ نے ایران کی سماجی صورت حال کو تہ دبالا کر دیا تھا۔ یہ صورتحال کہیں بھی ممکن نہیں۔ یہی صورت حال اس نظم کا مرکزی خیال ہے۔

اس کتاب میں فارسی تراکیب خصوصاً جدید فارسی تراکیب کچھ زیادہ ہی ہیں اور

تہا کب سے زیادہ الفاظ فارسی سے آئے ہیں۔ مگر اردو شاعری نے فارسی الفاظ کھلے اپنا دامن کب کوتاہ کیا تھا جو یہاں عجیب لگے۔

”ایران میں اجنبی“ کا درمشرقی“ جب عالم انسانیت کی طرف سفر کرتا ہے، تو علامہ انسان“ تخلیق کرتا ہے۔ اس نام میں ”لا“ لفظی کے معنوں میں نہیں الجبرے کی علامت ہے۔ اس کتاب میں شاعر انسان کی قدر و قیمت دریافت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ تلاش شاعر کا۔ جادہ بھی ہے اور منزل بھی ہے۔ لہذا انسان کی نمائندہ نظمیں ہیں :

”ریگ دی روز“

”اسرافیل کی موت“

”آئینہ حس و جز سے عاری“

”زندگی ایک پیرزن“

”گداگر“

”ہم تن نشا ط وصال“

”وہی کشف ذات کی آرزو“

”وہی کشف ذات کی آرزو“ سے ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو :

”وہی روایت ازلی کہ ہے

جسے یاد غایت رنگ و بو

جسے یاد راز سے و سبو

جسے یاد وعدہ تار و پلو

چلا آ کہ میری ندائیں بھی !

وہی کشف ذات کی آرزو

(وہی کشف ذات کی آرزو)

”گمان کا ممکن“ راشد کا آخری مجموعہ ہے۔ اس میں راشد اپنا ذہنی سفر اور آگے تک طے کرتے ہیں۔ شہر وجود اور مزار کا ایک ٹکڑا دیکھئے :

یہ مزار خیرہ نگاہ سہی
یہ مزار مہربان سہی
جو نیم خذہ چلے کبھی، تو وہ درکھلیں
جو ہزار سال سے بند ہیں
وہ رسالتیں جو اسیر ہیں

یہ نوائے خذہ نمائیں، تو اہل پڑیں

گن کا مکن میں حسن کو ذہ گراہتی تکمیل کو پہنچ جاتا ہے۔ راشد کے ہاں مکالے اور کردار کے حوالے سے کئی نظمیں ملتی ہیں بعض نظموں میں مکالے کے ذریعے کردار ابھارے گئے ہیں اور بعض میں کردار خود دکھائی کرتے ہیں۔ یہ سارے کردار راشد کے اپنے نہیں ہیں اور یہ مکالے دنیا کے مختلف انسانوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ ایک نیا اور منفرد تجربہ ہے اکا کے سہارے راشد نے روح عصر کو اپنی شاعری کے ہم میں سما

لیا ہے۔

مجید امجد ۱۹۱۴ء - ۱۹۷۴ء کو اردو کے ہم عصر شاعروں سے ایک لگ بھگ ان کے ہاں لفظ بہت کم ہیں۔ مگر اردو شاعری امجد سے یہ لگ نہیں کر سکتی۔ امجد نے مقامی زبانوں کے بے شمار لفظوں کو اپنی شاعری میں جگہ دی خصوصاً وہ لفظ جو امجد کے بنیادی موضوعات سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے بنیادی موضوعات میں سے ایک کا تعلق مکان سے ہے۔ اور دوسرے کا زمان سے۔ مکان کے سلسلے میں ان کے ہاں چھوٹے شہروں کی دنیا ہے۔ جب نئی شاعری کے علمبردار صنعتی شہر کی دنیا تخلیق کر رہے تھے۔ اس وقت بھی امجد چھوٹے شہروں کی دنیا میں مگن بیٹھے تھے چھوٹے شہر کی دنیا میں چہر کی سطح بھی زیادہ بلند نہیں ہوتی۔ مجید امجد جب جبر کے خلاف احتجاج کرتے ہیں تو بھی ان کا لہجہ دھماکا نہیں ہے۔ ویسے تو ان کی پوری شاعری میں لہجہ کا دھماکا موجود ہے۔ ان کے لفظ بھی کچھ زیادہ چمکدار نہیں ہوتے۔ ان کا آہنگ کبھی بلند نہیں ہوتا۔ امجد کے ہاں ایجنز کی تخلیق کا عمل بھی بہت کامیاب ہے چھوٹے شہروں میں آوازیں زیادہ بلند نہیں ہوتیں۔ چھوٹے شہروں میں درخت ایک اہمیت رکھتے ہیں اور شہر کی کلیت میں با معنی وجود کی طرح نظر آتے ہیں۔ مجید امجد کے ہاں درخت کا تذکرہ اکثر ملتا ہے اور وہ رفیق راہ کی طرح نظر آتا ہے۔

امجد کے دوسرے مضمون کا تعلق زمان سے ہے یہ ہے وقت کا مضمون۔ وہ وقت کا کوئی فلسفیانہ تصور نہیں رکھتے۔ امجد کے ہاں وقت ایک مسلسل بہاؤ کی حیثیت سے ازل اور ابد پر محیط ہے۔ اس وقت مسلسل کے مقابلے میں انسانی زندگی کا مختصر وقت۔ اس مختصر وقت کے تصور نے ان سے زندگی اور زندگی کرنے والے کرداروں میں رفاقت کا رشتہ پیدا کر دیا ہے جس کے نتیجے میں طلوعِ فرض، جیسی نظمیں تخلیق ہوئی ہیں امجد کی بعض نظموں میں کہانی کے بہت سے عناصر جمع ہو گئے ہیں۔ ”پھٹی کے دن“، ”اٹو گٹا“، ”منٹو“، ”دلاہور میں“، ”یونچ و غیرہ اس سلسلے کی خوبصورت مثالیں ہیں۔

مجید امجد کے ہاں اداروں، سماج اور وقت کا جبریتوں کا تذکرہ ملتا ہے اور ان کے خلاف احتجاج بھی۔ وہ کہیں کھلا احتجاج کرتے ہیں۔ کہیں طنز اور کہیں ماتم۔ وہ فطرت اور مشین کی لڑائی میں فطرت کے ساتھ ہیں کیونکہ درخت ان کے ہاں زندہ کردار ہیں۔ ”صاحب کا فروٹ فارم“ اور ”تو سیلے شہر“ اس سلسلے کی عمدہ مثالیں ہیں۔

مجید امجد کے ہاں ترقی پسندی بھی ملتی ہے۔ مگر یہ کسی سیاسی منشور کے تابع نہیں۔ ان کی ترقی پسندی ان کے تجربات اور جذبات سے جنم لیتی ہے۔ یہ اس ترقی پسندی کے باوجود ان کے ہاں تنہائی ملتی ہے۔ مجید امجد نے منٹو پر جو نظم لکھی ہے، حقیقت میں انہوں نے منٹو کے ذریعے اپنے آپ کو دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس لئے کہا جاسکتا ہے کہ امجد کے ہاں انسان نہیں آدمی ملتا ہے۔ آدمی جو خالص حیاتیاتی سطح پر زندہ رہنے کے لئے ہاتھ پاؤں مار رہا ہے جس کا مشکوٰۃ ہے،

وہی اک فکر اس کو بھی، مجھے بھی

کہ آنے والی شب کیسے کٹے گی

فیض احمد فیض (۱۹۱۷ء - ۱۹۸۴ء) کے ابتدائی سفر میں تین باتیں ان کی رہنمائی رہیں۔

۱۔ انگریزی کے رومانوی شعراء سے اثر پذیری۔

۲۔ جدید سماجی علوم خصوصاً اشتراکیت سے لگاؤ۔

۳۔ کلاسیکی اردو شاعری۔

فیض کی شاعری کی وکشن پر پہلی اور دوسری بات کا اثر نمایاں ہے۔ جب کہ مضامین

کے اعتبار سے دوسری بات زیادہ گہری ہے ہیئت کے اعتبار سے فیض نے کوئی زیادہ تجربے نہیں کئے۔ انہوں نے مصرعہ مسلسل کا تجربہ کیا ہے جو انگریزی سے مستعار ہے ان کے ہاں ایک مصرعہ کبھی کبھی تین یا چار لائنوں کا احاطہ کر کے لیتا ہے، مثلاً،

وہ غم جو اس وقت تیری باہوں
کے گلستاں میں سلاگ رہا ہے،

یا

یہیں پہ قاتل دکھوں کے تیشے
قطار اندر قطار کروں
کے آتشیں مار بن گئے ہیں، (ملاقات)

ان کی صرف ایک نظم ایسی ہے، جس کی تقطیع اردو کے مروجہ اوزان میں کسی وزن میں نہیں ہوتی۔ وہ ہے ”دہشتیوں کا شہر“ ان کی باقی تمام نظمیں اردو کے مروجہ اوزان و بحر میں ہیں۔ ان کی تقریباً ہر نظم میں قوافی موجود ہیں۔ مگر قافیے کا استعمال روایتی نہیں۔ ان کی ہر نظم میں بند مختلف انداز میں ملتے ہیں۔ کہیں سمط کا انداز اور کہیں استینزاکا۔ ان کی نظم ”ہم لوگ“ قطع بند نظم ہے اور ”شار میں تیری لگیوں پہ“ مسدس ہے مگر قوافی کا انداز مسدس کا نہیں۔ ان کی بہت سی نظمیں غیر روایتی ہیئتوں میں ہیں۔ انہوں نے انگریزی شاعری سے دو طرح سے استفادہ کیا۔

۱۔ ہیئت

۲۔ ترکیب سازی کا انداز۔ مثلاً انہوں نے تضادات کو ملا کر نئی ترکیب تراخیں جیسے آبشار سکوت، یاد داغ داغ اجالا۔

فیض کے ہاں ترنم اور موسیقیت کا خاص لحاظ رکھا گیا ہے۔ انہوں نے بہت سی ایسی نظمیں لکھی ہیں جن کے قوافی حرف علت پر ختم ہوتے ہیں۔ نیز ان کی شاعری کی زبان سبک، رواں، شیریں اور دلآویز ہے جس سے ایک خاص نوعی گنجی کا احساس جنم لیتا ہے۔ فیض کے ہاں بہت سی اعلیٰ درجے کی نظمیں ہیں۔ ان نظموں میں فیض کا فکری اور نظری حوالہ نمایاں ملتا ہے۔ وہ غزل میں ساری باتیں استعارات اور علامتوں کے حوالے سے کہہ دیتے ہیں مگر نظم میں کسی قدر کھل جاتے ہیں۔ لیکن کہیں بھی لغزہ زنی کو کجا برہنگھاری

کا بھی شائبہ نہیں ہوتا۔ ان کی ایک نظم ”آج ایک حرف کو پھر ڈھونڈنا پھرنا ہے خیال“ کا ایک حصہ ملاحظہ ہو۔

آج ہر شے سے ہر اک راگ کا نانا ٹوٹا
 ڈھونڈتی پھرتی ہے مطرب کو پھر اس کی آواز
 جو شش درد سے جنتوں کے گریباں کی طرح
 چاک در چاک ہوا آج ہر اک پردہ ساز
 آج ہر موج ہوا سے بے سوائی خلقت
 لا کوئی نغمہ کوئی صحت، تیری عمر دراز
 تو غم ہی سہی شور شہادت ہی سہی
 صور عشر ہی سہی، بانگ قیامت ہی سہی۔

فیض کی بعض نظموں میں اظہارِ ذرا واضح ہو گیا ہے۔ مگر یہ نعرہ نہیں بنا۔ اس کی ایک مثال کی ان کی نظم ”انتساب“ ہے :

آج کے نام

اور

آج کے غم کے نام
 آج کا غم کہ ہے زندگی کے بھرے گلستان سے خفا
 زرد پتوں کا بن
 زرد پتوں کا بن جو مرادیس ہے
 درد کی انجن جو مرادیس ہے
 کار کوئی کی افسردہ جانوں کے نام
 کم خوردہ دلوں اور زبانوں کے نام
 پوست منوں کے نام
 تانگے والوں کے نام
 ریل بانوں کے نام

کارخانوں کے بھوکے جانوں کے نام

بادشاہ جہاں دلی ماسوا، نائب اللہ فی الارض
دہقان کے نام

جس کی ڈھور دل کو ظالم ہنکا بے کے ہیں
جس کی پیٹی کوڑا کو ٹھائے گئے ہیں
ہاتھ بھر کھیت سے ایک انگشت پٹو ار نے کاٹ لی ہے
دوسری مالے کے بہانے سے سرکار نے کاٹ لی ہے
جس کی پاک زور دالوں کے پاؤں تلے
دھجیاں ہو گئی ہے :

(انتخاب، سروادی سینا)

ایسی ہی ایک نظم سپاہی کا مرثیہ ہے جس کی آخری چھ لائیں ہیں :

تم مٹی میں لال
اٹھو اب ماٹی سے اٹھو۔ جاگو میرے لال
ہٹ کر دماٹی سے۔ اٹھو جاگو میرے لال
اب جاگو میرے لال

(سپاہی کا مرثیہ، سروادی سینا)

فیض نے بعض گریز پاکیفیتوں کو بڑی کامیابی سے پیش کیا ہے جس کی ایک مثال ان
کی نظم ”مارٹ اٹیک“ ہے فیض گریز پا اور نازک کیفیات کو بڑی فن کاری سے پیش کر
دیتے ہیں۔

فیض کے ہاں ”میں“ سے زیادہ ”ہم“ ملتا ہے۔ اسی کی وجہ یہ ہے کہ اس کے ہاں تنہائی
کی بجائے رفاقت کا احساس ہے۔ وہ ایک گروہ کی نمائندگی کرتا ہے۔ یہ رفاقت زردوں کرب دالوں
اور زور دالوں کا گروہ ہے۔ مثلاً ایک نظم ”خورشید محشر کی لو“ میں رفاقت کا احساس
کتنا گہرا ہے :

آج کے دن زلہ پھو مرے دوستو
دور کتنے ہیں خوشیاں منانے کے دن

کھیل کے ہنسنے کے دن گیت گانے کے دن
 پیار کرنے کے دن، دل لگانے کے دن
 آج کے دن نہ پوچھو سرے دوستو
 زخم کتنے ابھی بخت بسمل میں ہیں
 دشت کتنے ابھی راہ منزل میں ہیں!
 تیر کتنے ابھی دھلتے تال میں ہیں!
 آج کا دن زبوں ہے میرے دوستو
 آج کے دن قویوں ہے میرے دوستو
 جیسے درد و الم کے پرانے نشانی
 سب چلے سوئے دل کارواں کارواں
 باقیہ سینے پہ رکھو، تو ہر استخوان
 سے اچھے نالہ الاماں الاماں

(سروادی سینا)

فیض صرف اپنے ہم وطنوں کے کرب میں ہی شریک نہیں۔ وہ دنیا بھر کے
 ستم زدوں کے رفیقِ راہ ہیں۔ اسی لئے ایرانی طالب علموں، افریقہ کے لوگوں اور دنیا بھر
 کے جلا وطنوں کے کرب میں شریک ہو کر کئی خوبصورت نظمیں تخلیق کرتے ہیں۔ ایک رومانوی
 کا سفر انسان دوستی اور انقلاب دوستی پر جا کر ختم ہو جاتا ہے۔ اور یہ سفر ختم نہیں ہوتا
 کہ فیض نے کہا تھا:

قتل گاہوں سے جن کو ہمارے علم
 اور نکلیں گے عشاق کے قافلے
 جن کی راہ طلب سے ہمارے قدم
 مختصر کر چلے درد کے فاصلے

فیض کی شاعری میں اتنی پختہ کاری اور حسنِ آفرینی ہے کہ ان کی دہ سے
 شاعری کی دنیا میں افکارِ تازہ کو اعتبار و اعتماد ملی گیا۔
 احمد ندیم قاسمی دپ ۱۹۱۶ پر گو شاعر ہیں۔ ان کا تخیلِ شاداب ہے اور نظم پر

ہم فنکارانہ گرفت خاصی مضبوط ہے۔ ندیم کے ہاں دیہاتی فضا ملتی ہے، جہاں اس کا رومان پروان چڑھتا ہے۔ اس کے ہاں انسانی صورت حال کے کئی پہلو ملتے ہیں۔ فکری حوالے سے آج جو پیکار ہے۔ معاشی سطح پر انسان جن مسائل سے دوچار ہے۔ نیز سیاسی سطح پر جس بے یقینی، جنگ اور کرب سے انسان کو سامنا کرنا پڑ رہا ہے۔ اس ساری صورت حال کا اظہار ندیم کے ہاں ملتا ہے۔ ندیم کی ایک نظم ہے۔

زیں پر وہ قیامت کا دور آیا
کہ ہر بسیط حقیقت ہے جاں کنی سے دچا
بساط ذہن پر صر ایک بھول کھٹنے سے
بٹی ہیں کتنی فطیلس، کٹے ہیں کتنے حصار
مجھی میں کتنے بڑے فلسفوں کی قندیلیں
ملا ہے خاک میں کتنے علوم کا پندار
وہ آدمی جو نکلا لایا تھا جنت سے
اٹھا ہے بن کے قمر افکن و ستارہ شکار

ہیں لمحہ لمحہ کی زد میں صدی صدی کے اصول

کہ ہو رہی ہے نئی صبح آگئی بیدار

ندیم کے ہاں ترقی پسندی جمالیات اور قومی مزاج سے ہم آہنگ ہو گئی ہے۔ ندیم نے عظمتِ آدم کا دعویٰ تو کیا ہے۔ مگر یہ نعرہ نہیں بنا۔ ان کی ایک نظم جدید تر کا پہلا بند ہے

تجھ سے اک عمر کا یہاں تھا مگر میرا نصیب

انقلابات کا محکوم ہوا جاتا ہے

وہ تصور جو کئی بار نکھارا میں نے

اتنا سوہو سوہو ہے، معدوم ہوا جاتا ہے

ندیم کے ہاں ایک ایسا رویہ ہے، جو جماعت میں رہ کر بھی اپنایا جاتا ہے۔ ندیم کہیں بھی تنہا نہیں۔ وہ اجتماع کو ساتھ لے کر چلتے ہیں۔ یہ رفاقت کا جذبہ قاری سے ان کے فاصلے کو کم کر دیتا ہے۔ قاری سے رفاقت نے ندیم کے لیے کو وقار اور اعتماد بخشا۔ ندیم کا لہجہ زندگی سے یزرداری کا نہیں، زندگی کو پورے جذبے سے لہر کرنے کا لہجہ ہے ایک نظم ملاحظہ ہو

میرا غم صرف میرا غم تو نہیں، کم کیوں ہو
آدم اس دو میں بھی کشتہ آدم کیوں ہو
جس کا انتہی میں مری قوم کے بیٹے میں بھی
میری سخاک کیسے دےں گا مہدم کیوں ہو
کٹ بھی جب تک نہ سکا سو بہتر د وطن
کسی سلطان کے دربار میں بھی غم کیوں ہو

سینہ شب میں دھڑکتا ہے دل صبح جمال لب تیرے خشک ہوں کیوں سنکھتری غم کیوں ہو
 پیٹھ کا زخم نہیں ہے کہ ندامت ہو جتھے
 زخم سینے کا ہے، شرمندہ مرہم کیوں ہو
 (د غم وطن)

ندیم سے ہاں انفرادی اور اجتماعی صورت حال کے بے شمار پہلو ہیں۔ ہر پہلو زندگی کے ایک
 رخ کی نگاہ کشائی کرتا ہے۔ ان بے شمار رخوں میں سے ایک رخ آزادی اظہار پر رائج
 پابندیاں ہیں۔ آزادی اظہار پر پابندی ندیم کی بے شمار نظموں کا موضوع ہے۔ ایک
 نظم کے چند شعر لیں:

گوشہ گلشن دیرال کا سکوت اتنا پرہول ہے جیسے اک لاش
 شب کی باہوں میں سمٹ کر رہ جائے چاندنی اس کا کفن ہو گویا
 چار جانب سے ابلتی ہوئی موت سانس کو روک کے چلتی ہوئی موت
 (خشک پتے)

ندیم کے ہاں حسن اور عشق بھی موضوع بنے ہیں۔ مگر اس حوالے سے انہوں نے قدیم
 غزل گوؤں کا لہجہ اپنانے کی بجائے ایک نیا انداز اپنایا ہے۔
 میں محبت میں بھی توجید کا قائل ہوں مگر ظلم ہے حسن پر پابندی آدابِ دنیا
 جس ہے صحنِ چین، ہشتی ہے بھرائے ملبط جس سے کترائے نکل جاتی ہیں اوجِ صبا
 (توجید)

عرشِ صدیقی دہ ۱۹۲۷ء کی شاعری اپنا ایک جداگانہ منظر نامہ لئے ہوئے ہے
 عرش کی شاعری میں بنیادی کردار باپ کا ہے۔ چوتھاری شاعری کا اہم واقعہ ہے۔ اکیسویں
 انہوں نے اپنی کتاب کا نام ”دیدہ یعقوب“ رکھا ہے۔ عرشِ صدیقی کے ہاں المیہ یعقوب کی
 وہی کیفیت ہے جو میر کے ہاں کربلا کی۔ بہر حال عرش اپنی شاعری میں ایک باپ کا
 روپ لئے ہوئے ہیں۔

عرش نے اپنی شاعری میں گھر کی فضا کو پیش کیا ہے۔ اپنی بیٹی کا ذکر کیا ہے۔ اپنے
 بچوں سے پیارا اور گھر کی زندگی سے۔ ان کے پیار نے یعقوب کو ان کے لئے بنیادی علامت
 کی حیثیت دے دی ہے۔ عرش کہتے ہیں:

فضا چپ ہے اور نصف شب جا چکی ہے۔
 میں اک فیکہ فردا لے جاتا ہوں
 میری ٹھنکی بھی منترہ کہ جس کو
 ابھی اس کی امی بہت پیار کرتے ہوئے سو گئی ہے۔
 مجھے میرے ماضی کی قذیل ہے کہ
 کسی آنے والے زمانے کی تصویر دکھلا رہی ہے۔

(دعاے نیم شبی)

عرش کے ہاں ایک علامت نیم روشن پہاڑی کی ہے۔ نیم روشن پہاڑی پر کھڑے
 ہونے کا عمل بھی ایک باپ کے کردار کو نمایاں کرتا ہے۔
 میں اک نیم روشن پہاڑی پر بھیا
 درختوں کی وہ چوٹیاں گن رہا ہوں
 جواک دوسری سے برابر گریزاں
 حسین رات کی چاندنی میں فروزاں
 مجھے میری تنہائی کے جان و تن کی

(دیا بہ زنجیر)

خبر دے رہی ہیں

عرش تفصیل نگار ہے اور یہ بات بھی ایک باپ کے کردار کو نمایاں کرتی ہے۔ ان
 کے ہاں ہر شے پوری تفصیل سے ملتی ہے۔ ان کے دلی میں محبت کا سمندر موجزن ہے۔ اور
 وہ ایک سوچنے والی دماغ بھی رکھتے ہیں۔ ان کے ہاں دیو مالا اور اساطیر کا حوالہ بھی
 ملتا ہے۔ ان کے ہاں علم کی وسعت فکری گہرائی، فنی لطافت اور تجتگی نے ایک
 انفرادی لہجے کو جنم دیا ہے۔

ابن انشاء (۱۹۲۹ء - ۱۹۷۸ء) نے گیت اور دوہ کے لہجے میں نظمیں بھی
 لکھیں اور غزلیں بھی مگر ان کے فن کا کمال نظم میں ملتا ہے۔ ابن انشاء معتقد میر ہیں۔ انہوں
 نے میر کی طویل بحر کو اپنایا ہے۔ ان کے ہاں ہندی الفاظ کی آمیزش اور تخلص کے ساتھ
 جی کا استعمال اور جوگ جوگ کا لہجہ میر کے ایک خاص انداز کا پرتو لے ہوئے ہے۔
 ابن انشاء نے جوگ جوگ کا لہجہ اپنی تخلیقی ریاضت سے حاصل کیا ہے۔ انہوں نے

”چاندنگر“ اس بستی کے ایک کوچے میں ”اور دلی وحشی“ کے نام سے تین مجوے یادگار چھوڑے ہیں۔ ان میں بعض منظومات اعلیٰ پائے کی ہیں۔ مثلاً چاندنگر، ”بغداد کی ایک رات“ نے بعض حوالوں سے خاصی شہرت پائی۔ ان کی شاعری کامرکزی کردار ایک رستے جو گلا ہے جس میں درویشی کی ساری صفات موجود ہیں۔ ان کی نظم کا ایک ٹکڑا ہے :

دھونی نہ رہا بسرام نہ کر
بس الکھ جگا کر چلتا ہو
تو اپنا رہ، تو اپنا بن
تو انشاء ہے، تو انشاء ہو :

(انشاء جی بہت دن بیت چکے)

مینر نیازی دپ ۱۹۲۳ء ہمارے عہد کے وہ شاعر ہیں جنہوں نے شاعری میں ایک منفرد فضا قائم کی ہے۔ یہ فضا عصر کی تصویر پیش کرنے کا ذریعہ بنی ہے۔ مینر نیازی نے صنعتی شہر کے بے جنگل کی علامت استعمال کی ہے اور اس کی ہولناکیوں کو تاریکی رات جینگھاڑتے جانوروں، خوفناک آوازوں کے استعاروں سے ظاہر کیا ہے۔ مثلاً :

پراسرار بلاؤں والا
سارا جنگل دشمن ہے
شام کی بارش کی ٹپ ٹپ
اور میرے گھر کا آئنگن ہے
ہاتھ میں ایک ہتھیار نہیں ہے
باہر جلتے ڈرتا ہوں
رات کے بھوکے شیروں سے
بچنے کی کوشش کرتا ہوں

(جنگل میں زندگی)

مینر نیازی کے ہاں ایسج تخلیق کرنے کی صلاحیت ہمارے عصر کے شاعروں میں شاید سب سے زیادہ ہے۔ ایک ایسج ہے :

”مڑ کر دیکھا تو ابخلم ہتی
حیراں آنکھوں والی ابخلم
بڑی بڑی آنکھوں کو کھولے
مجھ کو ایسے دیکھ رہی ہتی
جاتی رت کا پھول ہو جیسے
ہا آوارہ ہو ا کا جھونکا
جو بنتا ہے درد دلوں کا
یا آنسو آنکھوں کا

(جدائی)

مینر نیازی کے ہاں خوف کی فضا ملتی ہے، جو ہمارے دور کا المیہ ہے۔ مینر کے
ہاں جسم کی بقا کا مسئلہ ہے، جو موجودہ عصر میں سب سے غیر محفوظ شے ہو کر رہ گیا ہے۔
”تیز ہوا اور تنہا پھول“ میں یہ مسئلہ نظم ”صدا بھرا“ میں ایک خوبصورت ایماج کے
ذیل سے سامنے آتا ہے :

”چاروں طرف اندھیرا گھپ ہے اور گھٹا گھٹا گھمور
وہ کہتی ہے ”کون —؟“
میں کہتا ہوں ”میں —“
کھو لو یہ بھاری دروازہ
مجھ کو اندر آنے دو!“

اس کے بعد ایک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور :

”صدا بھرا“، ”تیز ہوا اور تنہا پھول“

مینر کے ہاں رنگوں اور موسموں کا تذکرہ بہت تو اثر سے ملتا ہے۔ اسی لئے نویسیل احمد
نے مینر کی شاعری کو رنگوں کا منقش پہیا قرار دیا ہے۔ نویسیل احمد لکھتے ہیں :
”مینر نیازی کی شاعری کا منقش پہیا۔ کبھی تیزی سے گھومتا ہوا۔ رنگوں کے پیچھے
بھاگتے ہوئے رنگ، منظرؤں کا تعاقب کرتے ہوئے منظر، رنگین دروازے نامعلوم
وسعتوں کی طرف کھلتے ہوئے، ہوش اور تاجار ہا ہے گرمی رفتار ہے“ منقش پہیا
اتنی تیزی سے گردش کرتا ہے کہ منظر آوزیں، خوشبوئیں ایک دوسرے میں مدغم ہو

جاتی ہیں۔ دوسری طرف یہی یہی سبب آہستگی سے گردش کرتا ہے، تو ایک ایک منظر، ایک ایک موسم، ایک ایک شکل اتنی تابناک ہو کر سامنے آتی ہے کہ ہم اس کے سحر میں گم ہو جاتے ہیں،

(طرزی، صفحہ ۸۳)

مینر نیازی کے ہاں عصر کی تفہیم آسیب زدہ جنگل کے حوالے سے ملتی ہے۔ اس نے یہ تصویر اپنے گاؤں کے ماحول سے حاصل کی ہے مگر یہ صنعتی شہر کی تفہیم کا بہت اچھا ذریعہ ثابت ہوئی ہے۔ ”دشمنوں کے درمیان شام“ کی فضا شام غریبان سے اخذ کی گئی ہے۔ اس میں احتجاج کا لہجہ بھی موجود ہے۔

مینر نیازی نے بڑے خوبصورت ایمجریزیشن کئے ہیں۔ ہماری روایتی شاعری میں بھی تصویریں ملتی تھیں، مگر یہ تصویریں مقصد نہ تھیں۔ وسیلہ تھیں۔ مینر نیازی ہمارے عصر کے واحد شاعر ہیں، جنہوں نے شعری کشف کو کامیابی سے پیش کیا ہے۔ انہوں نے شعری کشف کی پیش کش کے لئے ایمجریز کو وسیلہ بنایا ہے۔ مینر نے ایمجریز کے ذریعے خارج کو داخل کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔

مینر نیازی کی شاعری میں افسانے اور ڈرامے کی خاصیتیں جمع ہو گئی ہیں۔ ان تین اصناف کی خصوصیات کی ایک جاتی نے اسلوب کی انفرادیت پیدا کی ہے۔ مینر نے ایک نیا لہجہ ایک نئی فضا اور ایک نیا طریق کار پیش کر کے اپنے عصر کی شعری روایت کو بدل دیا ہے۔ نئی شاعری کی تحریک نے ایمجریز کے سلسلے میں مینر نیازی کو اپنے لئے فوئڈ قرار دیا، ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک اور اس کے ساتھ ہی جدید شاعری کی تحریک کا آغاز ہوا۔ جدید شاعری اور ترقی پسند شاعری نے شاعری کے پرانے سانچوں میں بعض وسعتیں پیدا کیں اور بعض بنیادیں بھی کیں مگر پرانے علم الشعر سے مکمل جان نہ بچا سکے۔ شعرا لہجہ کی زبان سے غزل کی زبان بھی کہا جاسکتا ہے و نظم کے لئے بھی کسی قدر تغیر کے ساتھ استعمال ہوتی رہی۔ میراجی سب سے بڑے بانغی تھے۔ مگر انہوں نے بھی اپنے کلام میں مرکبات کا استعمال ترک نہ کیا تھا۔

۱۹۶۰ء میں نئی شاعری کی تحریک کا آغاز ہوا۔ اس کے پس منظر میں کئی فوری اور دیرینہ اسباب موجود ہیں۔ بہر حال فوری اسباب دو تھے۔ پہلا انجمن ترقی پسند مصنفین

پر پابندی اور دوسرا ۱۹۵۸ء میں ملک پر پہلا مارشل لا عہد جس نے آتے ہی زبانی کو گنگ کر دیا۔ دیرینہ اسباب میں سے ایک سبب پرانے اقداری نظام کی شکست و ریخت تھا اور دوسرا فرانسیسی شاعروں اور ادیبوں سے اوپر پلسمری دنیا کے ادب سے ہمارے شعراء کی آگاہی تھا جس نے بین التہذیبی لین دین کے عمل کی نیواٹھائی اٹھتی۔

نئی شاعری کے علمبرداروں نے ہر طرح کے کلاسیکی فادرزم کو رد کر دیا اور نئی شعری میتھڈ و لوجی کو جنم دیا۔ نئی شاعری نے کئی سطح پر نئے پین کو اپنایا۔

۱۔ ماضی سے علیحدگی خصوصاً قدیم اقداری نظام سے بغاوت۔

۲۔ سیاہی اور اداروں کے جبر کے خلاف رد عمل کے لئے نئی علامتوں اور استعاروں کی تخلیق

۳۔ امیجز کو ذریعہ نمائے کی بجائے مقصد بنانے کا رویہ۔

۴۔ ہر طرح کے موضوعات کا شاعری میں داخلہ۔

۵۔ شاعری کو DISCOVERY سمجھنے کی بجائے CREATION کا نظریہ تسلیم کرنا۔

۶۔ ناقابل بیان کے لئے نئے لسانی پسید کی تلاش جو قابل بیان کو بھی ایک نئی وسعت

کے ساتھ پیش کر سکے۔

۷۔ الفاظ کو نئے سیاق و سباق میں پیش کرنا۔

۸۔ ہر فن کے الفاظ خصوصاً علاقائی زبانوں کے الفاظ کا شاعری میں داخلہ عام کرنا۔

۹۔ آزاد نظم کو اپنی توجہ کا مرکز بنانا۔

۱۰۔ فارسی مرکبات سے گریز۔

۱۱۔ ذاتی اور موضوعی شعری لسانیات کی تشکیل۔

۱۲۔ شاعری میں ترسیل معنی کی بجائے تشکیل معنی۔

۱۳۔ شاعری کا ایسا ڈھانچہ جو نظم اور نثر کی حدود کا نئے سرے سے تعین کرے۔

۱۴۔ تنہائی اور جنس کے موضوعات پر زور دینا۔

۱۵۔ صغی شہر اور نوآبادیاتی ماحول کے انسان کی دنیا کو بنیادی موضوع بنانا۔

۱۶۔ امیجز کی تخلیق کے سلسلے میں غیر نیازی کی عظمت کا اعتراف۔

یہ تھے وہ بنیادی نکات جن پر نئی شاعری کی بوطیفہ کی بنیاد پڑی۔ ڈھانچے کے حوالے سے یہ ہوا کہ ساٹھ کی دہائی میں اس نظم نے اپنا اعتبار قائم کر لیا تو سترہ اور اسی کی دہائیوں میں

نثری نظم ذریعہ اظہار بن گئی۔

نئی شاعری کے شاعروں میں اہم شعراء یہ ہیں :
 انیس ناگی، جیلانی کاسران، افتخار جالب، عباس اطہر، سلیم الرحمن زاہد، ڈار، کشنورامید
 احمد شمیم، آفتاب آقبال شمیم اور عبدالرشید
 انیس ناگی نے اپنے کلیات شعر ”زرد آسمان“ کے دیباچے میں اپنی شاعری کے
 بارے میں لکھا ہے :

”آج کا نظام دو حصول میں بٹ چکا ہے۔ اکھ کے ایک طرف دینے والا ہے دوسری
 طرف لینے والا ہے۔ ہر دو کے درمیان تشنج کی رسی تنی ہوئی ہے لینے والے کی صورت حال
 زیادہ تشویشناک ہے۔ اس کی زیست میں تشنج کی صورت حال دینے والے کی سید کرد
 ہے کیونکہ تمام ذرائع حیات اس کی تحویل میں ہیں اور وہی مؤخر الذکر کے لئے زندگی کی
 شرائط طے کرتا ہے۔۔۔ ”زرد آسمان“ اسی انسان کا نعتیاتی اور جذباتی رپڑناڑ ہے“
 (صفحہ : ۳-۳، ۳-۴)

ترقی پسند تحریک کے شاعروں کے ہاں جن انسانیت سے رفاقت۔ اس کے دکھ کا
 اظہار اور اس کے عمل میں اور احتجاج میں شرکت ملتی تھی۔ نئی شاعری اس کی نعتیاتی اور جذباتی
 رپڑناڑ مرتب کرنے لگی۔ انیس ناگی کی نظم ہمزاد کی چند ملائیں :
 ”دن ہوئے قٹ پاتھ پر، دیوار پر میں اک راز ہوں۔
 وہ راز جس کے کھنوج میں ہر سانس کی تلوار غریباں

دھوپ میں بے چین ہے۔“

افتخار جالب کی ایک نظم کی چند لائیں ملاحظہ ہوں :
 آج مجھے معلوم ہوا ہے ۔

جس کی خاطر صحراؤں کی دھول ہوا تھا، جھگا نہیں ہے۔

پورا عقبی شغل آگ جہنم میں لرزاں لرزاں تجھ پر

سارا عالم ننگ نہیں جھنگ بیابان ماضی کے دامن سے

نکلے دھول ہوئی۔۔۔ پر مجھ سے کسی بھول ہوئی۔

آج مجھے معلوم ہوا ہے بھول میری تقدیر ہوئی۔۔۔ (چاند اگا تھا)

عباس اطہر کی ایک نظم کا ایک ٹکڑا ہے:
نیک دل لڑکیو!

آرزو کی نائش سے گزرو تو چاروں طرف دیکھنا
اوپر چرب تھارے لہو میں کسی کا لہو سرسراٹے
ستاروں میں آنکھیں چھپا کر دعا مانگنا۔
قیدیوں شاعروں اور محکوم آبادیوں کے لئے
اور بیمار بچوں کی ماں کے لئے۔

(نیک دل لڑکیو)

سلیم الرحمن کی ایک نظم کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو:
کھڑکیوں پر جھکنے والا آسمان بد رنگ ہے
سورکھی شاخیں

اور جلے دن کا دھواں، بجلی کے تار
سر جھکائے بیٹھے والے پرندے —
شہر اور سورج کی اس پرانی جنگ کا انجام
گہری خامشی —

شام کی دہلیز پر سب کو سسکتا چھوڑ کر
وہ اندھیرے غار میں اب چھپ گیا ہے۔

(شہر اور سورج)

زاہد ڈار کے ہاں زبان سادہ ہے اور معنی کی ترسیل آسان ہے۔ علامتی اعتبار
سے بھی وہ بڑا باغی نہیں مگر اپنے CONTENT کے اعتبار سے باغی ہے اس کے ہاں سورج کی
موضوئیت کو مینار کے پتھر کی حیثیت حاصل ہے۔

یہ ترلین یہ آسمان یہ کائنات

ایک لائحہ و ذر و سمعت ایک بے معنی وجود

آدمی اس ابترا کی روح ہے

آدمی اس مادے کا ذہن ہے،

ابتری لا انتہا

مادہ لا انتہا

آدمی کا ذہن بھی محدود ہے ،

روح بھی محدود ہے ،

یہ زمین یہ آسمان یہ کائنات

جبر کا اک سلسلہ

کس طرح سمجھوں اسے

کرب ہے اور روح کی تنہائیاں

ذہن کی خاموشیاں

(ایک نظم)

عبدالرشید کی ایک نظم کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو :

آنکھوں کے غار وارتاروں میں

سبز چھنڈیاں

یا علی کی آواز کے ساتھ

خون میں تر ہو جاتی ہے

کولنار کی سطرک میری کمر بلا ہے

جس پر میں اپنے پیروں سے

بر چھیاں مارتے ہوئے

چل رہا ہوں

(نہیں محرم)

کثرتِ ناہید کے ہاں بھی نئے دور کے انسان کی محرومی کا قصہ ملتا ہے۔ ایک

نظم کی چند سطریں دیکھئے :

اگر تم بات ہی کہنا چاہتی ہو

تو تمہاری سزا موت ہے

اگر تم سانس ہی لینا چاہتی ہو

تو تمہاری جگہ قید خانہ ہے
اگر تم چلنا ہی چاہتی ہو
تو پاؤں کاٹ کر ماتحت میں لے لو
اگر تم ہنسنا ہی چاہتی ہو
تو کنویں میں اٹا لٹک جاؤ

(میری مائو)

کشور ناہید کے ہاں عصر کا المیہ بھی ہے اور فرد کا بھی تیسری دنیا کے محکموں کا نوحہ بھی ہے اور مظلوموں کی آپ ملتی بھی کشور نے، نسلیتی مسلح پر بھی جدید رویہ اپنایا ہے۔ اس کی کلیات ”فتنہ سامانی دل“ میں غزل اور نثری نظم تک کی اصناف ملتی ہیں۔ کشور کے ہاں حرات مندیاں بھی ملتی ہیں۔ یہ تیسری دنیا کی باہمت خاتون دہرے جبر کے خلاف احتجاج بھی کرتی ہے اور مجبوروں کا نفسیاتی جائزہ اور رپورٹناٹ بھی پیش کرتی ہے۔ کشور نے تیسری دنیا کے محکموں کے ساتھ ہر طرح آواز ملائی ہے۔ انہوں نے دیس دیس کے ان شاعروں کے تراجم بھی پیش کئے ہیں جو جبر کے خلاف مزاحمت میں مصروف ہیں۔ انہوں نے پابلو نرودا، فروغ فرخ زاد، بلغاریہ، چین اور رومانیہ کے بہت سے شاعروں کو اردو میں متعارف کرا کر اردو شاعری کے افق میں نئی وسعتیں پیدا کی ہیں۔

احمد شمیم نئی نظم کے شاعروں میں اپنی الگ پہچان رکھتے ہیں۔ ان کے ہاں طویل نظمیں ملتی ہیں۔ ان کی شاعری میں ڈراما اور کہانی کے عناصر بھی شامل ہو گئے ہیں۔ انہوں نے یونانی دیو مالا کے کردار دل کو نئی معنویت اور علامتی معنوم میں استعمال کیا ہے۔ ان کے ہاں بدن کے حوالے سے ابھرنے والی سوچیں اور جنسی عمل ایک بنیادی موضوع کے طور پر سامنے آتے ہیں۔ زندگی کی لالچیت اور فرد خصوصاً تیسری دنیا کے فرد کا المیہ ملتا ہے، جو نئی نظم کا ایک بڑا موضوع ہے۔ ان کی ایک نظم کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو:

ہم نے سالنوں کا سودا کیا

چینیوں کے دھوئیں کی طرح

خواب کے آئینے مجھ گئے

اور نوٹوں کی پیشانیوں کی چاک اسلم غطم ہوئی!

ایک ہی سوچ کی زد گزر

خواب کی فاختہ
 شاخِ زیتوں لئے بستریوں میں اتر آئے گی
 اور اجڑے گھروں کے مقدر بدل جائیں گے
 خواب کے آئینے
 حاملہ بستیوں کی پھیل سیریاں لے گئی
 شہر منظر کہیں ریت میں کھو گیا
 اور کشمکش سب کا مقدر ہوا

(اجنبی موسم میں ابابیل)
 احمد شمیم اجنبی موسم میں ابابیل کی طرح آیا اور دھواں اگلتی چھینویں کے شہر
 کے تذکرے کے ساتھ ساتھ پڑوں خوابوں جگنوؤں اور تیلیوں کا تذکرہ کرتا رہا اور پھر
 جلد ہی جگنوؤں اور تیلیوں کے دیس چلا گیا۔
 آفتاب اقبال شمیم نئی نظم کے ایک اہم شاعر ہیں۔ ان کے ہاں نئی نظم اور نثری پسند
 شاعروں کا لہجہ گلے ملتے دکھائی دیتے ہیں۔ ان کی ایک نظم ہے :
 جمود ڈٹے گا جب زمیں کا

تو برق رفتار حادثوں کے سموں سے چنگاریاں اٹریں گی
 نہتے اور پر غور رپڑ کے

اڑائیں گے کنگروں کی آندھی
 کھنڈر میں اپنی ہزیمتوں کے اکھڑ کے جالوت جاگے گا۔
 کیٹیں گی پھر شہر شہر تازہ بشارتوں کی
 نئی رتوں کی ممکنہ فصیلیں

فضا میں بے نام مرنے والوں کی غطتوں کے علم کھلیں گے
 مگر یہ مفروضہ وارداتیں ہمارے جانے کے بعد سوں گی
 چلو چلیں انتقام لینے کسی سننے بیٹھک کے معر کے میں
 ہدف کو ہم قہقروں کی بوچھاڑ سے اڑائیں
 فراخ ہو تو

پچھائیں آنکھ کے پچ میں دھوپ سرور کی
بڑھے ہوئے ناخنوں کو کاٹیں

پڑھیں اُسماء
کہ جس کے رنگین سرور قی پر
چھپتی ہے تصویر شاعرہ کی

(جو ہیں اور نہیں ہیں)

آفتاب اقبال شمیم کی شاعری اپنے طنز پر اسلوب اپنی خوبصورت دلکش اور انسانی صورت حال کے حقیقی بیان پر مشتمل اپنے CONTENTS کے اعتبار سے اپنے اندر بہت سے ممکنات رکھتی ہے، یہ عصر کی معرفت اور تفہیم کا ایک خوبصورت ذریعہ ہے۔

جیلانی کا مران کا ذکر سب سے پہلے ہونا چاہیئے تھا۔ مگر ان کی انفرادیت کی وجہ سے ان کا ذکر آخر میں کیا جا رہا ہے۔ انہوں نے نئی نظم کی نیا اٹھائی تھی اور نئی نظم کے تقاضے، لکھ کر تنقید میں اس کی اہمیت کا احساس بھی دلایا تھا اور اس کی تفہیم کو آسان بھی بنایا تھا۔

جیلانی کا مران نے زبان و بیان میں بغاوت کا علم بلند کیا اور اس کے ساتھ ہی یہ دعوت بھی دی کہ قدیم تراکیب کو کھول کر ایک نیا جہان معنی دریافت کیا جائے۔ جیلانی کا مران نے نئی شاعری کو موت کی بجائے زندگی کی شاعری بنانے پر زور دیا۔ انہوں نے علامتوں کے سلسلے میں علامت اولیٰ کو مرکزی حیثیت دینے پر بھی اصرار کیا۔ انہوں نے انسانی صورت حال کو ایک خاص تہذیبی تناظر میں دیکھنے کی اہمیت واضح کی اور عجمی اسلامی تہذیب کو خصوصی اہمیت دی جس پر نئی شاعری کے بہت سے علمبرداران کے مخالف ہو گئے۔ ان کے ساتھیوں نے SECULAR اور SACRED سب کو SECULAR سوائے سبترانہ جیلانی کا مران نے SECULAR کو بھی SACRED کے سوائے دیکھنے کی کوشش کی۔ فکری سطح پر یہ بات جیلانی کا مران کو دو فرسوں سے متاثر کرتی ہے۔ انسانی اعتبار سے ان پر انگریزی علم الشعراء کا بہت اثر ہے اور یہ اثر ان کی ایک کتاب ”استانزے“ کے نام سے واضح ہوتا ہے۔ ان کی ایک نظم کی آخری چند سطریں دیکھیں :

”اور دعا میں کہا

نخسکیوں پر وہی دن رہے اور تری پر

وہی چاند چکے! مرے نقطہ
خوش رنگ چڑیوں کی صورت میں اترتے رہیں
میں رہوں نہ رہوں

(رات کا پچھلا پہر)

نئی شاعری کے اب تک کئی مجموعے آچکے ہیں۔ اس لئے نئی شاعری کیفیت اور کثرت
کے اعتبار سے نامعتبر رہی نہیں۔ چند نمائندہ مجموعے یہ ہیں:

۱۔ جیلانی کامران: اتاترے، لہجہ کف پا، دستانہ، چھوٹی بڑی نظمیں، باغ زندگی۔

۲۔ افتخار جالب: سناچھڑ

۳۔ عباس الطھر: دن چڑھے دریا چڑھے

۴۔ سلیم الرحمن: شام کی دہلیز پر

۵۔ زاہد ڈاؤر: محبت اور مایوسی کی نظمیں، درد کا شہر

۶۔ صفدر میر: درد کے پھول

۷۔ عبدالرشید: اپنے لئے اور دوستوں کے لئے نظمیں، پٹیاں، یاد بان، انی کنت منی انظلمین

۸۔ انیس نامگی: بشارت کی رات، غیر نمونہ نظمیں، تو سے، زرد آسمان، روشنیوں دنیہ

۹۔ کشور تابید: فتنہ سمانی دل

۱۰۔ احمد تبسم: اجنبی موسم میں اربابیل

نئی شاعری کے گروہ میں صلاح الدین محمود، محمد سلیم الرحمن، تبسم کاشمیری، سعادت سعید
سرمد صہبائی، سید سجاد، ثروت حسین، ذوالفقار احمد وغیرہم بھی شامل ہیں۔ اس سلسلے میں بہت
سے دوسرے نام بھی گنوائے جاسکتے جاسکتے ہیں۔

نئی شاعری کی تحریک کے پہلو بہ پہلو بہت سے دوسرے شاعروں نے بھی اپنی پہچان
کرائی ہے۔ انہوں نے فکری یا تہذیبی سطح پر دھڑکی اور دھڑکی والوں سے اپنا ناتا قائم کیا۔ ان
شاعروں میں عبید اللہ علیم، سلیم احمد، سیلی احمد خاں اور وزیر آغا نمایاں ہیں۔

عبید اللہ علیم بنیادی طور پر غزل کے شاعر ہیں۔ ان کی نظموں میں بھی ان کی غزل کی
پرچھائییں موجود ہیں۔ ان کی ایک نظم کا ایک ٹکڑا ہے:

دکھے ہوئے دل ہیں مرا زہد بہ مرا عقدہ

دکھے ہوئے دل

مرا محرم ہیں مرے کلیسا مرے شوالے

دکھے ہوئے دل

چراغ میرے گلاب میرے۔

(دکھے دلوں کو سلام میرا)

سلیم احمد نے نظم میں ایک فکری سطح دریافت کی ہے۔ ان کی نظموں میں احساس جذبے سے آگے بڑھ کر فکر میں ڈھل جاتا ہے۔ ان کی خالص فکری نظم ”مشرقی“ ہے اسی میں مغرب کے مقابلے میں مشرق کی ٹکڑی سماجی اور سیاسی شکست کا فوج ہے۔ یہ نظم ایک بڑی نظم کے امکانات کی حامل ہے۔ ان کی بعض نظمیں انسانی سطح پر ہمارے معاشرے کے فرد کے اُمید کو بھی پیش کرتی ہیں ایک نظم کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو:

”میری مینر پر ناقہ کش امیدیں

دہ رولھی سوکھی کھاتی ہیں

جو بالوں سے پنچ جاتی ہیں

میرے بستر پر بے خوابی کو نہیں لیتی ہے۔

(سورج کی بیماری)

دربار آغا کے ہاں ثقافتی سوالوں کو پیش کرنے کی کوشش خاصی کامیاب نظر آتی ہے۔ ان کے ہاں طویل نظم ”آدھی صدی کے بعد“ ایک دور کی اور ایک شخص کی کہانی ہے۔

سیل احمد خاں کی نظموں کا انتخاب ایک موسم کے پرندے، ان کی شاعری کا ایک کڑا انتخاب ہے۔ ان کے ہاں آزاد نظم کے عہد میں ”آزاد نظم“ کے ساتھ ”بایند نظم“ بھی ملتی ہے انہوں نے روایت شکنی کی روایت کو توڑ کر روایت کی سرزمین میں اپنی شاعری کا پورا اگایا ہے، تو ایک نئے پُر کا احساس ہوتا ہے۔ انہوں نے اپنی شاعری میں ”پرندے“ کی علامت کو ایک بنیادی علامت کے طور پر برتا ہے۔ یہ پرندے دراصل سیل احمد خاں کے ہمزاد ہیں پرندے ہماری روایتی شاعری میں معرفت کی تعلیم کا ذریعہ بنے ہیں۔ سیل احمد خاں کے ہاں یہ ان کے ذاتی تجربات کے اظہار کی علامت کے طور پر آئے ہیں۔ دیگر علامتوں میں ستارہ سمندر

موسم، درخت پھول وغیرہ شامل ہیں۔ انہوں نے ہماری تہذیب، تاریخ، اقدار اور اساطیر کے حوالے سے اپنے تجربات کو بیان کیا ہے۔ گویا ہماری ادبی قومیت کے دائرے کے اندر رہ کر نئے افق تلاش کئے ہیں۔ ان کی ایک مختصر نظم ہے :

موسم کی فیصلوں پر لرزتی ہوئی بلیں
افلاک پر ٹھہرے ہوئے رنگوں کے مناظر
آتی ہوئی صدیوں کی طرف کھلتے ہوئے در
رستوں پر اگی ہوئی گھاس کی بانہیں
دوری سے کسی عالم امکان کے اشارے
شاموں کو در و بام پر اگتے ہوئے تائے
میکے ہوئے سبزے میں گھیرا زرد انکاس
کہتا ہے کہ ہر خواب کو تعبیر کا ڈر ہے
اور عمر کسی عرصہٴ فرقت کا سفر ہے
(د سبز شہر کی زرد فصیل)

ناول (قیام پاکستان کے بعد)

قیام پاکستان کے بعد ناول نگاری کو خاص فروغ ہوا اور چند ایک اعلیٰ درجے کے ناول لکھے گئے۔ ناول چرمہ زندگی کی تہہ در تہہ برتوں کو الٹ کر مشاہدہ و مطالعہ کرنے کا مطالبہ کرتا ہے۔ لہذا یہ بات اسن اور خوشالی میں ہی ممکن ہے۔

قیام پاکستان کے بعد اگرچہ ان دونوں باتوں کی کمی رہی مگر ۱۹۴۷ء سے قبل ہونے والی توڑ پھوڑ اور زندگی کی تیز رفتاری میں کسی قدر ٹھہراؤ ضرور آگیا۔

ناول زندگی کے زیادہ سے زیادہ پہلوؤں کا احاطہ کرنے کا مطالبہ کرتا ہے یہ پہلو آفاق بھی ہو سکتے ہیں اور "انفس" بھی۔ قیام پاکستان کے بعد لکھے جانے والے ناولوں میں آفاق پر توجہ زیادہ رہی اور انفس فطری اور ضمنی طور پر زیر بحث آتے رہے۔

قیام پاکستان کے بعد ہمارے ناول نگاروں نے پاکستان کی اجتماعی شخصیت اور دریافت کرنے کی کوشش کی۔ اس کے لیے انہیں ماضی میں جھانکنا پڑا اور ماضی کے سلسلے سے پاکستان کا مزاج متعین کرنے کی کوشش کی یہ کوشش قرۃ العین حیدر کے "آگ کا دریا" اور محمد امین فاروق کے "سگم" میں ملتی ہے۔

۱۹۴۷ء کا حادثہ غومیں ایک بہت بڑا المیہ تھا۔ اس المیہ کو غلام ماضی کے پس منظر میں ایک معنی مل سکتا تھا۔ عبداللہ حسین نے "آداس نلیں" میں یہی پس منظر دریافت کرنے کی کوشش کی۔

۱۹۴۷ء قیام کی موت اور جدید کی پیدائش کا عمل تھا۔ یہ حقیقت عزیز احمد نے دریافت کرنے کے لیے "ایسی بلندی ایسی پستی" لکھا۔

آفاق کے مشاہدہ کے ساتھ ہی "انفس کا مشاہدہ" بھی گیا۔ یہ بات ہمیں بالوقدیرہ کے راجہ گدھ میں ملتی ہے۔

۱۹۷۱ء کا المیہ بھی بھاری اجتماعی زندگی پر بے شمار نقش چھوڑ گیا۔ انتظار حسین نے مغربی پاکستان میں سمیٹ کر اس المیہ کے عکاسات کو "بستی" میں پیش کر دیا اور طارق محمود نے مشرق پاکستان میں سمیٹ کر اس المیہ کو عکاس کیا۔ اور مشرق پاکستان کے حوالے سے یہ

المیہ اللہ لیکھ دے، میں پیش کر دیا

پاکستان میں مجاہدین کی آباد کاری ہوئی اور پھر ایک نئی زندگی کا سورج طلوع ہوا۔ پھر نئے مسائل پیدا ہوئے۔ منافقت کی نئی شکلیں پرانی شکلوں کے پہلو بہ پہلو بکھڑی ہو گئیں۔ جبر کی بعض نئی صورتوں نے پرانی صورتوں میں اضافہ کر دیا۔ شہری حوالے یہ مسئلہ ”پریش کرک“ میں صدق سادک مرحوم نے پیش کیا اور درہات حوالے سے غلام القلی نقوی نے ”میرا گاؤں“ میں رقم کیا۔

ان نمائندہ رجحانات کے علاوہ بعض ضمنی رجحانات بھی سامنے آئے۔ ذیل میں پاکستان میں لکھے جانے والے بعض نمائندہ ناولوں کا مختصر جائزہ پیش کیا جاتا ہے:

عزیز احمد (۱۹۱۲ء — ۱۹۷۸ء) آزادی سے پہلے چار ناول لکھ چکے تھے۔ ”ہوس“، ”مر مر اور خون“، ”گرینہ اور آگ“۔ قیام پاکستان کے بعد انہوں نے اپنا پانچواں اور سب سے اچھا ناول ”ایسی بلندی ایسی پستی“، شائع کیا۔ ان کا آخری ناول ”شبنم“ ۱۹۵۰ء میں شائع ہوا۔ مگر ”ایسی بلندی ایسی پستی“ کے مقابلے میں ”بلندی کی بجائے پستی“ کے مقام کا حامل ہے۔ ایسی بلندی ایسی پستی میں جاگیر دارانہ معاشرے کی اجتماعی ہیئت کا مطالعہ ملتا ہے۔ اس کا موضوع حیدر آباد کا طبقہ امرا ہے۔ اس ناول کے کردار ایک تہذیب کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ ناول فرد کی بجائے اجتماع کی سرگزشت بیان کرتا ہے۔ فرخندہ نگر کی تاریخ کوثرن پبلی کی پہلی نمائندگی کے پس منظر میں لکھا جانے والا یہ ناول حیدر آباد کے اعلیٰ اشرافیہ کا المیہ بیان کرتا ہے۔ اس میں عزیز احمد نے عورت کے بارے میں مرد کے حقیقی ملکیت کے تصور کو سمجھنے کی کوشش بھی کی ہے۔ اس ناول میں بھی جنس کا پہلو موجود ہے اور عشق و ہوس کی حدیں آپس میں ملی ہوئی ہیں۔ ”شبنم“ ایک کرداری ناول ہے۔ اس میں ایک نوجوان لڑکی شبنم کے کردار کا نفسیاتی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ اس میں خطوں کی مدد سے کردار کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ اس میں انہوں نے عشق اور فلاح طوبی عشق کا خوبصورتی سے مطالعہ کیا ہے۔ عزیز احمد کے ناولوں کے بارے میں **نعمیل جالبی** کہتے ہیں:

”ان سب ناولوں میں عزیز احمد نے اپنے دور کی روح کو لفظوں میں سمیٹ لیا ہے عزیز احمد کی ناول نگاری نے اردو ناول کو نہ صرف متاثر کیا بلکہ ان ناولوں کے بغیر ہم اس دور کی معاشرت اور رجحانات، اس کے تضاد اور کشمکش کا عرفان

حاصل نہیں کر سکتے۔ اردو ادب میں یہ دور روایت شکنی کا دور تھا اور پرانی اقدار اور رسوم کے خلاف بغاوت کا ایک سیلاب تھا جو نوجوان نسلوں کے ذہنوں میں موجزن تھا، فرائیڈ کے نظریہ جنس، انسانی جبلت کے نئے امکانات نظر آرہے تھے۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس منٹو کا بھی ہمیر و تھا اور عزیز احمد کا بھی، منٹو نے افسانوں کے ذریعے اور عزیز احمد نے اپنے ناولوں میں انسان کی اس حیثیت کو موضوع بنایا۔ ان ناولوں پر فرانسیسی حقیقت نگاری کے اثرات بہت نمایاں ہیں۔

(سویل، شمارہ ۵۶-۵۷، صفحہ: ۳۲)

قرۃ العین حیدر نے ۱۹۴۷ء میں ہندوستان سے ہجرت کی اور پاکستان آ پہنچیں

یہاں قیام کے دوران ان کے تین ناول شائع ہوئے۔ ”میرے بھی صنم خانے“
 ”سفینہ غم دل“ اور ”آگ کا دریا“۔ ”میرے بھی صنم خانے“ اور ”سفینہ غم دل“ میں اودھ کے تعلق دار خاندانوں کا زوال دکھایا گیا ہے۔ دونوں میں ہیروئن کے باپ کی موت واقع ہوتی ہے۔ یہ دراصل ایک تنہیب کے زوال کا علامتی اظہار ہے ”میرے بھی صنم خانے“ میں قوم پرست مسلمان کا نقطہ نظر پیش کیا گیا ہے۔ یہ دوسری جنگ عظیم کے زمانے سے شروع ہوتا ہے اور ۱۹۴۷ء کے فسادات پر ختم ہوتا ہے۔ اس میں ایک ماحول سانس لیتا دکھائی دیتا ہے۔ کردار اودھ میں گنگو کرتے ہیں۔ اس طرح حقیقت زیادہ واضع ہو کر سامنے آتی ہے۔

”سفینہ غم دل“، ایک خاندان کی معاشرت کی تاریخ ہے اس میں ہجرت کا المیہ دکھایا گیا ہے۔ اسے سیل بخاری نے مصفہ کی آپ بیتی قرار دیا ہے۔ ناول کے آخری دو باب باپ کا مرنیہ ہیں۔ جو دراصل ایک تنہیب کا مرثیہ ہے۔

آگ کا دریا، ایک ہزار سے زیادہ صفحات پر مشتمل ہے اور اڑھائی ہزار سال کے وسیع کیوں کا حامل ہے۔ بہ ناول مصفہ کی فنکاری اور علمیت کا خوبصورت نمونہ ہے مصفہ کا پچیس صدیوں کے افکار اور حادثات پر نگری نظر ہے۔ وہ بدھ مت اور ہندو مت سے ساتھ ساتھ مختلف فنون یعنی ہندی سنگیت، ناٹک، مجسمہ سازی اور ناچ کی تفصیلات ماہر فن کی طرح پیش کرتی ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے ہمسفر مختلف زمانوں کے INTELLECTUALS ہیں ان کی علمی اور اور فنی دہشچیوں کے ساتھ ساتھ خرومیاں — بھی پیش کی گئی ہیں۔ ان کے مقابلے میں دنیاوی طور پر خوشحال کردار بھی سامنے آتے ہیں — ناول کے INTELLECTUAL کردار اپنے علم و فن کے باوجود ناکام ٹھہرتے ہیں۔

اس ناول کی ایک خوبی اس کی کردار نگاری اور تہذیب و معاشرت کی عکاسی ہے۔ اپنے زمانے کے کردار غلیظ کرنا بھی ایک بڑا فن سی۔ مگر اڑھائی ہزار سال پہلے کے کردار اور معاشرت کو زندہ کرنا، اس سے بڑا فن ہے، اور یہی قرۃ العین حیدر کا کام ہے۔

قرۃ العین حیدر کے ہاں مکالمے جاندار ہیں۔ ہر دور کے کرداروں کے مکالمے ان کے دور اور ان کرداروں سے مخصوص زبان میں بیان کیے گئے ہیں۔ محقق کو زبان پر بہت قدرت حاصل ہے وہ ناول کو اس قدر رواں لہجے میں بیان کرتی ہیں کہ بہت سی علمی باتیں بغیر ذہنی ورزش کے آسانی سمجھی جاسکتی ہیں۔ ناول کی زبان کی ایک خوبی اور انفرادیت یہ ہے کہ اس میں عربی اور فارسی کے علاوہ ہندی اور سنسکرت کے الفاظ بھی موجود ہیں۔

ناول کا بنیادی موضوع تقسیم کالمیہ اور دو نئے ممالک یعنی ہندوستان اور پاکستان کی جدوجہد ہے۔ اڑھائی ہزار سالہ ماضی اس ہندوستان اور پاکستان کی مشترکہ میراث ہے۔ نئی دنیا اسی پرانی دنیا کی کوکھ سے جنم لیتی ہوئی دکھائی گئی ہے۔

قرۃ العین حیدر ”آگ کا دریا“ لکھنے کے بعد ہندوستان چلی گئی اور انہوں نے وہاں رہ کر ”آخر شب کے ہمسفر“ اور ”گردش رنگ چمن“ جیسے خوبصورت ناول لکھے۔ نیز ایک عظیم سوانحی ناول ”کارِ جہاں دراز ہے“ لکھا۔ یہ ناول بھی صدیوں پر محیط ہے۔ اور انداز بیان کے کئی تجربات کا حامل ہے۔

➔ **فضل احمد کریم فضلی (۱۹۰۶ء — ۱۹۸۱ء)** اپنے ناول ”خونِ جگر ہونے تک“ کے حوالے سے اردو ادب میں شہرت رکھتے ہیں۔ یہ ناول مشرقی بنگال کے تہذیبی پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ اس میں قحط بنگال کی ایک بھرپور سانچے کے طور پر عکاسی کی گئی ہے۔ اس میں بیحد دلچسپی، ہندو، مسلمان، کانگریس اور مسلم لیگ کا قیام اور کردار خوبی سے پیش کیا گیا ہے۔ مصنف نے خود بنگال میں رہ کر وہاں کی تہذیب کا مطالعہ اور مشاہدہ کیا تھا ناول میں یہ مشاہدہ بھرپور طریقے سے موجود ہے۔ ناول کے کردار اسی خوبی سے پیش کیے گئے ہیں

کہ وہ ہمیں اپنے بہت قریب محسوس ہوتے ہیں، قحط کی کیفیت پیش کرتے ہوئے اس ایسے کے بیشتر جزئیات سمیٹ دی گئی ہیں

ناول کی زبان سادہ اور دلچسپ ہے بعض جگہ ہنگامی کے الفاظ بھی اردو کے لیے ایک نیا افق روشن کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ مکالموں کی زبان بھی برجستہ اور بے ساختہ ہے، جو خاصے جاندار معلوم ہوتے ہیں۔

شوکت مدنی (پ ۱۹۲۲) نے دو ضخیم ناول لکھے ہیں۔ ”خدا کی بستی“ اور ”جانگلوس“۔ ”خدا کی بستی“ میں شوکت صدیقی نے بے ہوئے اور نچلے طبقے کی زندگی کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ نچلا طبقہ جن تہہ در تہہ اور پیچیدہ مسائل سے دوچار ہے، مصنف نے ان سب کا گہری نظر سے مشاہدہ و مطالعہ کیا ہے۔ نچلے طبقے کی معیشت اس کی اقسام اس کے اسباب اور اس کے نتائج بھی کچھ اس ناول میں پوری وضاحت سے موجود ہے۔ پسوا ہوا طبقہ کس قدر ظلم سہتا ہے۔ اور پھر اس کے سچے میں کن برائیوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہ سب کچھ اس ناول میں نظر آتا ہے۔ اسی ناول میں مجرم کرداروں کی دنیا اور ان کی تحفیت ماہر فن کی طرح پیش کی گئی ہے مجرم کو کونسے حالات مجرم بناتے ہیں، اور پھر اس کے جرم کے طریقے کیا ہیں۔ مجرم بھی انسان ہے۔ اس کی انسانیت اور جرائم میں کس طرح مطابقت پیدا ہوتی ہے۔ شوکت صدیقی نے یہ سب کچھ ایک ماہر فن کی طرح پیش کیا ہے۔ اس ناول کو ایک ترقی پسند ناول کہا جاسکتا ہے۔ کیونکہ شوکت صدیقی نے اس ناول میں مقتدر طبقہ اور مراعات یافتہ طبقہ کے طریق وادات کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ اس ناول میں ایک گروہ سکائی لیب کا گروہ ہے۔ وہ ظلم کے خلاف لڑتے ہیں مگر حکمت دہتے ہیں مصلحین کا گروہ کسی حد تک SURVIVE کرتا نظر آتا ہے۔ مگر ظلم کے خلاف نبرد آزما ہونے والے تباہ کر دیے جاتے ہیں۔

”خدا کی بستی“ ناول کی زبان اور اس کے مکالمے بڑے موزوں ہیں۔ ناول سادہ زبان میں لکھا گیا ہے۔ ناول کے مکالمے کرداروں کے سماجی اور شخصی کردار کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ناول پلاٹ منظر نگاری مکالمہ نگاری اور کردار نگاری کے حوالے سے بہت سی خوبئیں کا حامل ہے۔

محمد احسن فاروق (۱۹۱۳ء — ۱۹۷۸ء) نے چار ناول لکھے۔ ”شام اودھ“، ”راہ درم آشنائی“، ”آبلہ دل کا اور سنگم“۔ ”شام اودھ“ میں پرانی تہذیب نئی تہذیب سے گلے

لمحہ نظر آتی ہے۔ اس میں نوابی معاشرت پائی جاتی ہے۔ اور قصہ ایک رومان عشق پر مشتمل ہے۔ اس ناول میں اور دھ کے ناولوں کی قدیم معاشرت کے ساتھ نئی تہذیب کی پیوند کاری دکھائی دیتی ہے۔

”آبلہ دل کا“ مکھنوی ناولوں کی مفکرہ الحالی کا نقشہ پیش کرتا ہے۔ اس میں دو قصے ایک ایک ساتھ چلتے ہیں۔ مرکزی قصہ ایک نوابی خاندان کا ہے۔ جبکہ فرعی قصہ ایک جدید تعلیمی فتنہ زدگی کا ہے۔ دونوں قصے باہم مربوط ہیں۔ وہ ورسم آشنائی میں لڑکیوں کی تعلیم کا سماجی پس منظر دکھایا گیا ہے۔ مصنف یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ جدید تعلیم یافتہ لڑکیاں امور خانہ داری میں صفر ہوتی ہیں۔ اس لیے وہ مالدار خاوند تلاش کرتی ہیں۔ تاکہ ان کی خامیوں پر پردہ پڑا رہے۔ یہ ناول واحد منظم کتابان میں بیان کیا گیا ہے۔

احسن فاروقی کا اہم ناول سنگم ہے۔ اس میں ۶۱۲۲ سے ۹۶۲ انیمک پاک بھارت تاریخ کو گھیرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس ناول میں بھی ”آگ کا دریا“ کی طرح برصغیر کی تاریخ پیش کی گئی۔ مگر ”آگ کا دریا“ کا مرکزی موضوع ”وقت“ ہے جبکہ ”سنگم“ کا مرکزی موضوع تہذیب و معاشرت ہے۔ اس میں تاریخی اور سیاسی واقعات دیانتداری سے پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ ناول چوتھی فصل میں مکمل ہو جاتا ہے۔ جہاں مسلمانوں کو ہاتھ پاؤں باندھ کر سنگم کی لہروں میں بہا دیا جاتا ہے مگر مصنف نے پانچویں فصل میں کراچی میں مہاجرین کی تاریخ بھی بیان کی ہے۔ یہاں تاریخ کی رفتار سست ہو گئی ہے۔

احسن فاروقی نے مکھنوی کی قدیم و جدید معاشرت کو اپنا موضوع بنایا ہے ان کے کردار مکھنوی کی تہذیب کے نمائندہ ہیں۔

احسن فاروقی ناول نگار ہونے کے ساتھ ساتھ ناول کے نقاد بھی تھے۔ اس لیے ان کے ناول فنی طور پر بھی خاصے پختہ ہیں۔ ان کے پلاٹ مربوط، گتھے ہونے اور منظم ہیں۔ ان کے ہاں مکالمے اور منظر نگاری پر بھی خاص توجہ صرف کی گئی ہے۔

عبداللہ حسین رب ۱۹۳۴ء نے اداس نسلیں، اور باگھ دو ناول لکھے ہیں۔ اداس نسلیں یر آدم جی ادبی انعام بھی دیا گیا۔ اداس نسلیں تاریخ کے آفاق کو روشن کرتا ہے اور ان لوگوں کے نفس کا مطالعہ بھی پیش کرتا ہے۔ عبداللہ حسین کا نقطہ نظر وجودی ہے اور وہ زندگی کا ایک المیہ احساس پیش کرتا ہے۔ اداس نسلیں کا تاریخی دور ۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۷ء تک محیط ہے۔ یہ

دور ایسا ہے جس میں توڑ پھوڑ ہو رہی ہے۔ انسان کے باہر بھی اور اندر بھی ۱۹۸۷ء میں اس توڑ پھوڑ سے ایک نیا انسان جنم لیتا ہے۔ جو اس طویل دور کے کرب کو اپنے وجود میں سمیٹے ہوئے ہے۔

ناول کی ابتداء میں واقعات زیادہ ہیں اور آخری حصے میں محالے زیادہ ہیں یہ محالے کیا ہیں، طویل تقریریں ہیں، جو زندگی کے بارے میں مصنف کے نقطہ نظر کو پیش کر رہی ہیں، مگر یہ تقریریں وعظ نہیں، بتیں بلکہ ناول کے واقعات کے ساتھ ایک واقعہ بن گئی ہیں۔

اُداس نسلیں، میں فرد کے بالمقابل دروایے ہیں۔ ایک موت اور دوسرا تنہائی۔ فرد تنہائی اور موت کے مہیب شکنجوں میں گرفتار ہے اس کے علاوہ فرد طبقاتی جبر کا شکار بھی ہے یہ ایک ایسے جزئی دور کی تصویر پیش کرتا ہے۔ جب جبر کے شکنجے سخت ہو گئے تھے۔ موت عام ہو گئی تھی، اور فرد انبوہ میں ایک بے کار پرنرے کی طرح ہو گیا تھا۔ دوسری جنگ عظیم میں لڑنے والے سپاہی افراد کہ روزانہ موت کے گھاٹ اتارتے ہیں مگر اس احساس سے محروم ہیں کہ وہ قتل کر رہے ہیں۔ لیکن جب اچانک یہ احساس کسی سپاہی میں جاگ اٹھتا ہے کہ وہ افراد کو قتل کر رہا ہے۔ تو اس کے لیے لڑنا مشکل ہو جاتا ہے۔

ہیں سے اس کے وجود کا المیہ جنم لیتا ہے

عبداللہ حسن کا دوسرا ناول باگھ بھی وجودی شدہ کو ہی ابھارتا ہے۔ ایک فرد ایک حکیم کے زیر علاج ہے۔ علاج کیا ہے حکیم نے اسے قید کر رکھا ہے۔ وہ روزانہ دوائی دیتا ہے تاکہ وہ حکیم کے ہاں موجود رہے ایک فرد ایک دوسرے فرد کی جبر کا شکار ہے۔ آخر میں فرد کہ قید کر کے لے جایا جا رہا ہے وہ دور حاضر کے فرد کی علامت بن گیا ہے جس کی آنکھیں بند ہیں۔ جو جبر کا شکار ہے۔ اُسے نہیں معلوم کہ اسے کس طرف لے جایا جا رہا ہے

عبداللہ حسن کے ہاں بے رحم حقیقت نگاری ہے۔ زندگی کی حقیقتوں کی تہوں میں اترنے کی سعی ملین ہے۔ النفس و آفاق کا مشاہدہ ہے اس کے ساتھ ہی ان کے ناول فنی لحاظ سے بھی مربوط و محفوظ ہیں۔ انہوں نے پلاٹ کی مہنت میں بھی خاصی مہارت کا ثبوت دیا ہے

جمیلہ ہاشمی (۱۹۷۹ء — ۱۹۸۸ء) نے کئی ناول لکھے۔ تلاش بہاراں، آتش رفته، ”روہی“، ”چہرہ پچرہ“، ”روبرؤ اور دشت سوس“۔ تلاش بہاراں کو سب سے زیادہ شہرت حاصل ہوئی۔ اس ناول میں سکھوں کی معاشرت کو قبول

سے پیش کیا گی۔ تلاش بیماروں میں عورت کی منظومیت کو ابھارنے کی کوشش ملتی ہے۔
چہرہ چہرہ روبرو میں عورت ظاہرہ کی زندگی کو موضوع بنایا گیا ہے، ہم کا
پرجوش کردار اور جمیلہ کا جذباتی انداز بیان۔ عورت کا بھرپور نقش ابھارنے کی کوشش
ہے مگر یہ ناول زیادہ مقبول نہ ہو سکا۔

دشٹ سوس کامر کنوی کردار حضرت حسین بن منصور حلاجؒ کی شخصیت ہے
اور اس کا انداز بیان شاعرانہ ہے۔ بہت سے شعراء کے شعرے اور شعر اس اثر
کا حصہ بن گئے ہیں

﴿ حذیجہ مستور ۱۹۲۸ء — ۱۹۸۲ء ﴾ نے دو ناول لکھے۔ آنگن اور

زمین، اصل اہمیت آنگن کو حاصل ہے دوسرے ناول میں معنفہ نے پہلے ہی ناول کو
ایک حد تک دہرا دیا ہے

”آنگن“ میں ایک جاگیردار خاندان کی سرگزشت ہے۔ یہ خاندان جاگیرداری اور اس
کی اقتدار ختم کر بیٹھا ہے اس کا ایک کردار کانگریس میں شامل ہے۔ جس کے بچے
مسلم لگی ہیں۔ قیام پاکستان کے بعد یہ کردار ایک ہندو کے ہاتھ سے قتل ہو جاتا ہے۔ اس
کا بیٹا نوکری کر لیتا ہے۔ اسی مرکزی کردار کی ایک بھتیجی پاکستان آ جاتی ہے جہاں اس
کاماموں اور ماں لڑائی منوں میں ہاتھ رنگنے والوں میں شامل ہو جاتے ہیں اور وہ خدمت
کے آئینہ میں کے سہارے زندگی گزارنے کا عزم کرتی ہے۔ اس ناول میں کانگریس اور مسلم لیگ
کی ساری جگہ ایک چھوٹے سے گھر میں لڑی جا رہی ہے۔

ناول زبان اور بیان کے لحاظ سے کردار نگاری کے لحاظ سے اور پلاٹ کے لحاظ سے
اہمیت رکھتا ہے۔ ناول کا کردار بھی ایک بھرپور کردار ہے۔ دیگر کرداروں میں عالیہ افریل
اور برے جی اور لوہا کے کردار بھی خاصی فنکاری سے پیش کیے گئے ہیں۔

﴿ نثار مرقی رب ۱۹۰۵ء ﴾ نے ایک طویل ناول ”علی پور کا ایل“ لکھا اس ناول کو
مصنف نے اپنا سوانحی ناول قرار دیا ہے۔ اس میں ایسا عرف ایل کے بچپن اور
جوانی کی تفصیل بیان کی گئی ہے۔ تفصیل اس قدر پھیلی ہوئی ہے کہ بعض حصے خارج
بھی کر دیئے جائیں تو بھی ناول کی صحت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔

اس ناول میں کئی کردار ملتے ہیں۔ ماں کا کردار ایک مثالی عورت کا کردار ہے

ایلی کے باپ علی احمد کا کردار بھی بھرپور ہے۔ وہ مضبوط قوت ارادی کا مالک شخص ہے اور جنسی لحاظ سے ہر وقت طبع کے عمل میں معروف رہتا ہے۔ شہزادہ کا کردار ناول کا سب سے بھرپور کردار ہے۔ وہ خوبصورت عورت ہے اور مضبوط قوت ارادی کی حامل ہے اہلی میں قوت ارادی بہت دیر سے پیدا ہوتی ہے۔ قوت ارادی کی کمی اور والد کی زندگی جنسی کے اس کی توجہ کا محور بنادیتی ہے۔ ناول کا مرکزی موضوع ایک احساس کمتری کے مارے ہوئے شخص کی زندگی کا مطالعہ و تجزیہ ہے۔

ممتاز مفتی نے ناول میں حقیقت نگاری سے کہیں بھی انحراف نہیں کیا۔ وہ انفس میں غوطہ لگاتا ہے۔ مگر جب باہر نکلتا ہے، تو اس کی پھٹی پر جنسی جذبوں کے خوف پرزوں کے سوا کچھ بھی نہیں۔ یہ غوطہ لگانے والے کا اپنا مقدر ہوتا ہے کہ وہ کچھ لیکر باہر آتا ہے۔ مگر مفتی نے غوطہ لگانے میں پوری دیانت کا مظاہرہ کیا ہے۔ ممتاز مفتی نے مکانات، محلوں اور ان کے اندر رہنے والی عورتوں اور مردوں کی تصویر مہارت فن اور دیانت داری سے پیش کر دی ہے۔ یہی اس ناول کی خوب بھی ہے اور جو ابھی ممتاز مفتی نے سرے سے آفاق کا مطالعہ ہی نہیں کیا۔ اس لیے نہ یہ ان کا موضوع ہے۔ نہ ہی ان سے اس کی توقع کرنی چاہیے۔

الطاف فاطمہ (پ: ۱۹۷۹ء) نے یہ ناول لکھے ہیں۔ **”نشانِ محفل“**، **”دستکِ زدو“** اور **”چلتا مسافر“**۔ الطاف فاطمہ کے ہاں خوبصورت زبان اور روانی طرزِ احساس ملتا ہے۔ الطاف فاطمہ ایک اچھی اخلاقی نگار ہونے کے علاوہ ایک اچھی ناول نگار بھی ہیں۔ الطاف فاطمہ کے ناولوں کے کردار اپنی مخصوص اختیارات طبع کے باعث بہت سے انسانوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔

الطاف فاطمہ کے ناولوں کی زبان سادہ، سلیس اور رواں ہے۔ جیسے چھوٹے چھوٹے اور خوبصورت ہوتے ہیں۔ مکالمے برجستہ موزوں اور کردار کے سماجی و تہذیبی پس منظر کے نمائندہ ہوتے ہیں۔ ان کے پلاٹ مربوط اور منظم ہوتے ہیں۔ بلاشبہ ان کے ناولوں کو ایک اچھا ناول کہا جاسکتا ہے۔

ثناء عزیز بٹ (پ۔) نے ”نگری نگری پھر مسافر“، ”نئے چراغ نے گلے“، ”کاروانِ وجود“، ”تین ناول لکھے۔ نثار عزیز نے اپنے ناولوں میں تاریخ کو سمونے

کی کوشش کی ہے اور اس کے لیے خاصی محنت بھی صرف کی ہے۔ یہ محنت بہت حد تک بار آور بھی ہوئی ہے۔ اس کے علاوہ ان کے ناول زبان اور بیان، پلاٹ، کردار نگاری، منظر نگاری وغیرہ دوسری خرمیوں سے بھی مستفیع ہیں۔

رجیم کل (۱۹۲۶ء — ۱۹۸۵ء) کا ناول ”جنت کی تلاش“، اہمیت رکھتا ہے۔ یہ ایک بے چین روح کی حامل لڑکی اتمل کی کہانی ہے، یہ کہانی پاکستان کے ایک ایسے خستے کے پس منظر میں لکھی گئی ہے، جو قدرتی طور پر بہت خوبصورت ہے۔ اتنے خوبصورت لینڈ سکیپ میں بے چین روح اتمل کی کہانی خوبصورت بھی ہے اور فنی خوبصورتی کی حامل بھی۔ اس میں آفاق کا حسن بھی حسن ہے اور انصاف میں جھانکنے کی سعی بھی۔ اس بات نے ناول کو قابل مطالعہ بنا دیا ہے اور ادبی اہمیت بھی عطا کر دی ہے۔

انتظارِ حسین (پ: ۱۹۲۵ء) نے یہ ناول لکھے۔ ”دن اور داستان“ چاند گمن بستی“ اور تذکرہ۔ آخر الفز کرد و ناول زیادہ اہمیت کے حامل ہیں۔ ”بستی“ میں انتظارِ حسین نے انفرادی ماضی (ریجن اور حوالی) اور اجتماعی ماضی (تاریخ اور سائیل) کو حل میں محسوس کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ ناول ہماری زندگی کے بہت بڑے ایسے مسائل (۱۹۴۷ء) کے کرب کو پیش کرتا ہے یہ ایک ایسے خاندان کو مرکز بنا رہا ہے، جو ہجرت کر کے پاکستان میں آباد ہوتا ہے۔ اس کی کچھ یادیں ہیں کچھ تعصبات ہیں، ایک مخصوص مزاج ہے۔ جس کی بدولت وہ نئی سرزمین (پاکستان) میں اپنے آپ کو جذب نہیں کر پاتا۔ تنہائی اس کے افراد کا المیہ بن گئی ہے۔ مولانا صاحب اپنے گھر میں بیٹھے ہیں۔ مذہب اور ماضی کے قصوں میں پناہ تلاش کرتے ہیں۔ یا اپنے ماضی میں گم ہو جاتے ہیں۔ ذاکرہ تاریخ پڑھاتا ہے، مگر وہ اس سے مطمئن نہیں۔ وہ معاشرت میں پوری طرح جذب نہیں ہوتا۔ اُس کا ٹھکانا ایک ہوٹل ہے۔ گویا وہ اس نئی سرزمین پر اپنی جڑیں نیچے نہیں اتار سکتا یا نہیں اتار سکا۔ روپ نگر کی یادیں اس کا سچا نہیں چھوڑتیں۔ وہ ہر وقت اس کا سچا کرتا رہتی ہیں۔ ایسے ہی ماضی کی تاریخ اور اسطر بھی اس کے اجتماعی لاسفور سے اس کے شعور کو متاثر کرتے رہتے ہیں۔

”بستی سیدھی بیکر کا ناول نہیں اس میں کئی البعاہد موجود ہیں۔ اس میں کئی عناصر

سطحیں بھی پاؤں جاتی ہیں مثلاً ناول کا مرکزی کردار ”ذاکر“ ذکر سے متعلق ہے ذکر سے مراد جانی کو دہرائنا یا کسی لفظ کا بار بار ورد کرنا ہے۔ یہی ذاکر کا مفہور ہے۔ ناول کی زبان سادہ مگر دلکش ہے۔ اس میں ہندی کے الفاظ کی آمیزش نئے ذائقے کا احساس دلاتی ہے۔ اس کے مکالمے خاصے و دلکش ہیں۔ مثلاً مولانا کے مکالمے تذکرۃ الاولیاء کے بزرگوں کے ملفوظات یاد دلاتے ہیں۔

بالوقد سیہ (پ: ۱۹۲۸ء) کا ناول ”راجہ گدھ“ اپنے مخصوص مزاج اور موضوع کے حوالے سے جو نکتا ہے۔ اس میں راجہ گدھ ”قیوم“ ہے۔ جو عابدہ، امل اور سہمی شاہ سے جنسی لذت حاصل کرتا ہے۔ اور کنفیوژن کا شکار ہے۔ وہ اپنا رمل ہو جاتا ہے۔ عابدہ کا انانیو کلیس ہے۔ وہ صرف بچہ حاصل کرنے کے لیے قیوم کو اپنے جسم کے قریب کرتی ہے پھر ٹھکرادیتی ہے۔ امل جانتی ہے کہ اس کا کوئی نیو کلیس نہیں کیونکہ وہ اس بازار کی مخلوق ہے۔ وہ نیو کلیس کی تلاش ترک نہیں کر سکتی، اور سہمی شاہ کا نیو کلیس آفتاب ہے، جو اسے چھوڑ دیتا ہے۔ وہ ابنارمل ہو جاتی ہے۔ اپنے ابنارمل لمحات میں وہ اپنا جسم قیوم کے حوالے کرتی ہے۔ مگر اُسے اپنی روح کے قریب میں داخل ہونے کی اجازت نہیں دیتی۔ پروفیسر سیل ”قیوم کو اپنی نئی تھیوری سے آگاہ کرتا ہے۔ یہ نئی تھیوری بالوقد سیہ کی ہے۔ یہ ایک متصوفانہ نظریہ ہے۔ سہل سائنس کے بالمقابل یہ انکشاف کرتا ہے کہ رزق حرام GENES میں MUTATION کر دیتا ہے، جس کے نتیجے میں ابنارمل نسل پیدا ہوتی ہے۔ ناول کے آخر میں قیوم ایک اور ابنارمل کردار سے ملتا ہے۔ یہ کردار افرامیم ہے۔ افرامیم کی انا بارملٹی مثبت ہے وہ لاہور میں کھڑے ہو کر مسجد نبوی کی اذان سنتا ہے۔

اس ناول میں پرندوں کی کہانی بھی ساتھ ساتھ چلتی ہے مگر وہ کچھ غیر متعلق سی لگتی ہے۔ اگرچہ پرندوں میں گدھ کی کردار کشی کر کے انسانوں کے راج گدھ سے اس کا رشتہ جوڑنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مگر یہ کوشش کامیاب نظر نہیں آتی۔ پلاٹ میں اس ایک خالی کے علاوہ خاصی ختمی ہے۔

اس ناول کی سب سے بڑی خامی سہمی شاہ اور عابدہ سے قیوم کے جسمانی تعلق کو تفصیل سے پیش کرنا ہے۔ مگر شاید ناول کا مزاج اس بات کا تقاضا کرتا ہے کہ یہ تجربے تفصیل سے بیان کیے جائیں۔

غلام اتقین نقوی (پ: ۱۹۲۳ء) کا ناول ”میرا گاؤں“ ایک اہم ناول ہے۔ اس میں ہماری زمین کی برباد پوری طرح محسوس ہوتی ہے۔ اس ناول کی ساری کہانی ایک گاؤں چک مراد کے گرد گھومتی ہے۔ پوری کہانی ”ماہنا“ کی زبانی بیان ہوئی ہے۔ ناول میں گاؤں کے بھی کردار کسی نہ کسی حوالے سے موجود ہیں۔ چودھری شرف الدین، ریشم بی بی، ماہنا، بھاسم، شیما، سکی، سیدان، بجلی، ایشیا، پٹواری وغیرہ۔

ماہنا اور بھاسم تو ناول کے مرکزی کردار ہیں۔ مصنف نے انہیں خاصی محنت سے پیش کیا ہے اور خاصے کامیاب ہیں۔ اس میں دو دوسرے کردار بھی خاصی کامیابی سے پیش کیے گئے ہیں۔ ایک چودھری شرف الدین کا کردار ہے۔ جس کے کردار کی سیما ہی اس کی سفید پوشی پر چھا جاتی ہے۔ دوسرا ریشم بی بی کا کردار جو بدنام سہی مگر اس کی نیکی بدی پر غالب ہے وہ ہمدرد ہے، غصہ ہے، جرات مند ہے اور پورے گاؤں سے ٹکڑھنے کا حوصلہ رکھتی ہے۔ شیما بے گاؤں سے نکال دیا جاتا ہے۔ اس کی مدد کرتی ہے۔ اس طرح وہ نیکی کی علامت بن جاتی ہے۔

اس ناول میں بہت سے نفسیاتی نکتے بھی بیان کیے گئے ہیں۔ یہ نکتے مکتبی نفسیات یا ماہرین نفسیات کی عطا نہیں عمومی معاشرت اور حسی جاگتی زندگی کے تجربے اور مشاہدے کا نتیجہ ہیں۔ نقوی نے انسانی جذبات اور احساسات کا نفسیاتی پس منظر بڑی دیدہ وری سے پیش کیا ہے۔

میرا گاؤں میں گاؤں کی رسوم و ریاچیاں، نفرتیں، محبتیں، سازش غرض گاؤں کی زندگی سے متعلق ہر اہم شے موجود ہے۔ ملک کے سیاسی حالات گاؤں پر کیسے اثر انداز ہوتے ہیں۔ یہ سب تفصیلات اس ناول میں موجود ہیں۔

”میرا گاؤں کی زبان سادہ اور دلکش ہے۔ مصنف نے بہت سی خوبصورت تراکیب اور جمل فقروں سے ناول کو ایک نئی دلکشی عطا کر دی ہے۔“

الوزیر سجاد (پ: ۱۹۲۵ء) نے خوشیوں کا باغ اور جہنم روپ دو ناول لکھے ہیں۔ دونوں ناول ان کے مخصوص تجربی انداز کا نمونہ ہیں۔ خوشیوں کا باغ، میں ہماری زندگی کی بے شمار تصاویر کو اس طرح پینٹ کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ایک بڑی تصویر بن سکے۔ اس میں کوئی قصہ نہیں۔ یہ تو ایک تصویر ہے بہت بڑی تصویر، جس میں کئی کہانیاں اپنے

نماذج سمیت پھولتی، پروان چڑھتی اور سسکتی دکھائی دیتی ہے۔ یہی اس ناول کی اہمیت ہے جنم روپ بھی تجریدی انداز کا ناول ہے

انیس ناگ (پ: ۱۹۳۸ء) کا ناول ”دیوار کے پیچھے وجودی (EXISTENTIALISM) فکر و فلسفہ کو پیش کرتا ہے۔ انسان کا وجود کس طرح معاشرے کی زد میں ہے۔ وہ تنہا کاشکا ہے اس سے انتخاب کا حق پھین لیا جاتا ہے۔ بالآخر وہ سمجھوتے کی راہ اختیار کرتا ہے۔

اور ادب پارے میں فن اور فکر کا امتزاج ایک بہت بڑا مسئلہ ہے۔ فن فکر پر غالب آجائے تو ادب کا رنگ گہرا ہو جاتا ہے مگر فکر فن پر غالب آجائے، تو قاری کے لیے لمبی لمبی تقریریں رہ جاتی ہیں۔ ان میں حالات کی برہنہ تصویر فنی دکائی کے بغیر پیش کی جاتی ہے ”دیوار کے پیچھے“ ایک تربیت یافتہ قاری کا مطالبہ کرتا ہے۔ جو فکر کو اہمیت دے سکے اور ناول کو محنت سے پڑھ سکے۔ کیونکہ اس میں حالات کی برہنہ تصویر ملتی ہے۔ ”دیوار کے پیچھے“ میں ایک... تعلیمی ادارے کے اندر سازشیں اور لپریں مٹانے کی زندگی کی بہت اچھی تصویر ملتی ہے۔ یہ تصویر دکلی نہ سہی مگر حقیقی ہے۔ اس لیے ”دیوار کے پیچھے“ اردو کا پہلا فکری ناول قرار دیا جاسکتا ہے، جس میں فلسفہ فن میں گھول کر پیش کرنے کی بجائے براہ راست پیش کیا گیا ہے اور ناول کا قصہ فلسفہ کی تفہیم کے لیے ایک تمثیل بن گیا ہے۔

جواب امتیاز علی (پ: ۱۹۲۰ء) نے پاگل خانہ میں سائنسی تجربات کے حوالے سے ثابت کیا ہے کہ ایسی تجربات وہ قیامت لائیں گے، جس کا ہمارے مذہب میں ذکر ہے۔ حجاب کا انداز میان رومانی ہے۔ اس ناول میں حقیقت اور رومانی انداز کا امتزاج ملتا ہے۔

صدیق سالک (۱۹۳۵ء - ۱۹۸۸ء) نے ”پریشر گگ“ اور ”ایرجنسی“ کے عنوان سے دو ناول لکھے ہیں۔ ”پریشر گگ“ کا مرکزی کردار ”فطرت“ ہے۔ جو فطرت کی طرح آزادی چاہتا ہے۔ صداقت اظہار چاہتا ہے۔ وہ مصور ہے۔ وہ ساری کائنات کی کہانی بیان کرنا چاہتا ہے۔ وہ جو کچھ دیکھتا ہے، جیسے دیکھتا ہے، ویسے ہی اس کا اظہار کرنا چاہتا ہے مگر معاشرے کے بالمقابل اگر ٹکراتا ہے اور پاش پاش ہو جاتا ہے۔ بالآخر جنگل میں گم ہو جاتا ہے۔

اس ناول میں ہمارے معاشرے کے ”پریشر گگ“ میں فطری انسان گل رہا ہے۔ وہ جبر کے شکنجے میں بڑی طرح گرفتار ہے۔ اس کے لیے فرار کا کوئی راستہ نہیں۔ فطرت کا استاد اسے سماج کا تجزیہ کر کے طبقاتی کلچر سمجھاتا ہے اور مختلف طبقات کا مزاج اور اخلاقیات کے

مطابق رہنے کا سلیقہ بتاتا ہے۔

”پریشرنگ“ سیاسی مزاج کا حامل ناول ہے۔ اس میں دشمن سازی اور اسلامی نعروں کی اوٹ میں ہونے والی بد اخلاق اور مجرمانہ ذہنیت کی نقاب کشائی کی گئی ہے۔ یہ ہمارے معاشرے کے منفی اور مثبت سارے حوالوں کو سامنے لاتا ہے۔

اس ناول میں فطرت کا کردار بڑی خوبی سے نمایاں کیا گیا ہے۔ باقی تمام کردار بھی اپنے مثبت اور منفی حوالوں سمیت موجود ہیں۔ خصوصاً فطرت کی بیوی کا کردار ہمارے معاشرے کی عام بیویوں کا نمائندہ کردار ہے۔ اس میں کرداروں کو ابھارنے کی زیادہ کوشش نہیں ملتی۔ اس میں سارا زور بیان معاشرے کی تصویر کشی پر لگایا گیا ہے۔

خان فضل الرحمن (پ: ۱۹۱۲ء) کا موضوع جنس ہے، جوان کے تمام ناولوں میں موجود ہے۔ ان کے ناولوں میں ”آفت کا ٹکڑا“ پر حکومت نے پابندی لگا دی مگر ”ترک بہادر“ پابندی سے بچ گیا کیونکہ اس میں جنس کا تذکرہ نسبتاً کم ہے۔ ویسے بنیادی موضوع کے اعتبار سے یہ بھی ”آفت کا ٹکڑا“ سے مختلف نہیں۔

ان کے علاوہ سٹی بایکین نجی کا ”مکرمے ملامت“ فاروق خاں کا ”اپنی دعاؤں کے امیر“ بھی بعض حوالوں سے اہمیت رکھتے ہیں۔ ایم اسلم بھی قیام پاکستان کے بعد ناول لکھتے رہے۔ نسیم مجازی نے بھی اسلامی تاریخی ناول لکھے۔ رئیس احمد جعفری نے بھی نقد اور صفحہ کے لحاظ سے ناول نگاری میں بہت اضافہ کیا۔ مگر ان کی ادبی حیثیت مشکوک ہے۔ حال ہی میں طارق محمود نے ”اللہ لیگھ دے“ کے عنوان سے ایک ناول لکھا ہے۔ مشرق پاکستان کے المیے کے حوالے سے یہ پہلا ناول ہے۔ مصنف نے بڑی چابکدستی اور فنی قدرت کا ثبوت دیا ہے۔

افسانہ (قیام پاکستان کے بعد)

۱۹۴۷ء میں پاکستان بنا تو آزادی کے ساتھ فسادات کا سلسلہ بھی تیز تر ہو گیا۔ فسادات کے لمحوں میں انسان ٹوٹ پھوٹ گیا۔ اب سوال یہ پیدا ہوا کہ انسان کیا ہے؟ انسان کے گرد پھیلا ہوا نور کا مالہ ختم ہو گیا اور خود انسان ٹکڑے ہو گیا۔ اس انسان کی کرجیاں چٹنا اور اس بن ایک انسان کی جھلک تلاش کرنا افسانہ نگار کا بنیادی مسئلہ قرار پایا۔ وزیر آغا لکھتے ہیں :

”نقیقہ کے فوراً بعد پاکستان کے اردو افسانے میں مثالی نمونے کی ہموار سطح سے اوپر اٹھ کر کردار کے نشیب و فراز کا جائزہ لینے کا رجحان ایک قابل ذکر واقعہ دکھائی دیتا ہے اور اس انسان کی بازیافت کی کمافی ہے جو فسادات کے چاہ باہل میں گرا پڑا تھا اور دنیا سے محروم آنکھیں اسے اپنی ٹیکوں سے ٹوٹ رہی تھیں“

دستے تناظر، صفحہ : ۸۰، ۱۷۹، ۱۸۰

① سہادت حسن مٹو (۱۹۱۲ء - ۱۹۵۵ء) تقسیم سے پہلے سے ہی افسانے لکھ رہے تھے

مگر ان کے فن کا ارتقا قیام پاکستان کے بعد ہوا۔ انہوں نے اپنے بہت سے شاہکار افسانے ۱۹۴۷ء کے بعد لکھے۔ ان کے دور کے شاہکار افسانے یہ ہیں : ”شریفین“، ”موزیل“، ”شاہی آوازیں“، ”کھول دو“، ”ٹوبہ ٹیک سنگھ“، ”لھندہ گوشت“ اور ”سٹرک کے کنارے“۔

ہم اس دور میں ایک پختہ کار مٹو سے آشنا ہوتے ہیں۔ ان کا افسانہ ”لھندہ گوشت“

فسادات کے بارے میں ایک عملی اور بھرپور تحقیق ہے۔ اس میں ایشتر سنگھ اور کلونت کور کی کردار نگاری غیر معمولی ہے۔ کلونت کور ایک بھرپور عورت ہے اور ایشتر سنگھ ایک شہوت مند شخص جو آخری لمحے میں کلونت کور سے کہتا ہے : ”جانی ذرا اینا ملکتھ دے“ اور جب کلونت کور اپنا ہاتھ ایشتر سنگھ کے ہاتھ پر رکھتی ہے، تو یہ برف سے زیادہ لھندہ ہے۔

”ٹوبہ ٹیک سنگھ“ انسانوں کی تقسیم پر ایک گہری طنز کا حامل ہے۔ اس میں ایک فطری انسان عقل انسانی کے خلاف احتجاج کرتا ہے۔

”کھول دو“ میں سفاک حقیقت ہے۔ ایک نیم مردہ لڑکی کے لئے کھول دو کا ایک

معنی ہے جو دکھی روز سے سیکھ رہی ہے۔ اس کے نیم جان ہاتھ بار بار ایک ہی حرکت کر رہے ہیں اور میکانیکی طور پر ایک ہی عمل کے لئے اٹھتے ہیں۔ باپ بیٹی کے اس مل کو دیکھتی ہے۔ تو اخلاقی انسان کی بجائے ایک جاتیاتی انسان کا رد عمل سامنے آتا ہے اور وہ خوش ہو جاتا ہے کہ اس کی بیٹی زندہ ہے۔ ڈاکٹر شرم سے پیسے پیسے ہو جاتا ہے۔ یہ ایک اخلاقی انسان کا رد عمل ہے۔ بہر حال منٹو نے ایک جاتیاتی انسان کی یا محض عسکری کے غفلتوں میں آدمی کی ہر ت خوبی سے تصویر کشی کی ہے۔ اس نے منٹو کو اعلیٰ درجے کا فنکار بنا دیا ہے۔ منٹو کے ہاں انسانی لیت سے لیت سطح پر گر کر بھی انسانی ت سے محروم نہیں رہتا۔ اس کی ایک انسانی سطح برقرار رہتی ہے۔ مثلاً ”شریفین“ کا قاسم اپنی بیٹی کا انتقام ایک ہندو لڑکی سے لیتا ہے۔ پھر اس کا گلا گھونٹ دیتا ہے مگر یہ منظر نہیں دیکھ سکتا اور منہ پھیر لیتا ہے۔ منٹو کے افسانوں میں انجام خاصا حیران کن ہوتا ہے۔ ان کے افسانوں کی زبان اور نیکناں ان کی شخصیت سے ابھرے ہیں۔ ان کے ہاں انفرادیت ہے اور ایک سچے فن کار کا خلوص۔

(۷) عزیز احمد (۱۹۱۳ء - ۱۹۷۸ء) کے ہاں اجتماعی لا شعور کی تلاش ملتی ہے ان کا افسانہ ”مدن سینا اور صدیاں“، اجتماعی لا شعور کی بازیافت کرتا ہے۔ یہ تین ابعاد کا حامل افسانہ ہے یہ افسانہ مختلف ٹکڑوں کو ایک باریک سے تار کے ساتھ جوڑنے سے وجود میں آیا ہے۔ ممتاز شیریں اس تکنیک کا ذکر کرنے کے بعد عزیز احمد کے بارے میں لکھتی ہیں:

”عزیز احمد کا افسانہ ”مدن سینا اور صدیاں“، بھی اسی تکنیک میں ایک اچھوتا تجربہ ہے۔ عزیز احمد نے اس تکنیک کو وسیع کینوس میں استعمال کیا ہے۔ یہ داستانیں مختلف ملکوں اور مختلف صدیوں کی ہیں، لیکن ان سب میں ایک تملت ہے۔ عاشقی، معشوق اور ریب۔ یہ تملت ہر دور میں اور ہر ملک میں مشترک ہے۔ خواہ وہ ہندوستان ہو، ایران ہو یا یونان، ہاں ہی ہو، حال ہو یا۔۔۔ پھر عزیز احمد نے ان واقعات کے درمیان ایک اور رابطہ بھی قائم کیا ہے یعنی تاریخی حوالوں سے بعض نتائج اخذ کر کے کرداروں کے تسلسلے کو بھی ملا دیا ہے“

(معیار، صفحہ: ۴۴)

عزیز احمد نے ۱۹۴۷ء کے فسادات کو بھی افسانے کا موضوع بنایا۔ ان کا افسانہ ”کالی رات“، فسادات سے پیدا ہونے والے ماحول کی بڑی واضح تصویر پیش کرتا ہے۔ ایک طرف انسان فلسفیوں، دانشوروں اور سائنس دانوں کے علم کے ذریعے بلندی کی طرف محو سفر ہے۔ دوسری طرف اچانک گہرے غار میں جاگرتا ہے۔ رات بھر کئی شہروں کے فسادات کا حال بھی ہے۔ ان کے افسانے ”میرا دشمن میرا بھائی“، ”میں سندباد کی جہازی کلکتے کے فسادات کی کہانی بڑے عجوبہ انداز میں بیان کرتا ہے۔“

عزیز احمد نے تاریخی پس منظر میں زیریں تاج جیسا خوبصورت اور طویل افسانہ لکھا ہے اور اس میں ماضی کو زندہ کر دیا ہے۔

عزیز احمد کا افسانہ ”تصویر شیخ“، تصوف کے حوالے سے معانی حاصل کرتا ہے۔ اس میں انہوں نے تصوف کی سرزمین کو دریافت کیا ہے اس میں عشق مجازی اور عشق حقیقی کے درمیان موجود باریک تار کو دریافت کیا ہے۔ یہاں انہوں نے عرفانی مسرت اور حسی لذت کے رشتے کی نقاب کشائی کی ہے۔ اس میں حضرت معروف اچانک بلندی سے پستی کا سفر کرتے ہیں اور ”واجہ“ سراب سے حقیقت کے منطقے تک سفر کرتا ہے۔ انہوں نے نازک کیفیات کی حامل دنیا میں دریافت کی ہیں۔ انہوں نے نازک سے نازک کیفیات کو کامیابی سے بیان کیا ہے۔ ان کے ہاں ”بگڑ چڑھی“ جیسا افسانہ بھی ملتا ہے جس میں دوسری جنگ عظیم کے دوران کا پیرس ملتا ہے ان کے ہاں سماجی حقیقت نگاری کے حامل سیدھے سادے افسانے بھی مل جاتے ہیں مثلاً ”ستا پیا“

عزیز احمد نے ہندو اسلامی تہذیب کے مختلف ابعاد کو ایک عالم کی طرح جانا اور ایک فنکار کی طرح پیش کر دیا۔ یہی ان کا گارنامہ خاص ہے۔ ان کے ہاں ٹیکنیک کے کئی انداز ملتے ہیں۔ انہیں اپنے موضوع پر گرفت حاصل ہے اور وہ پوری کامیابی سے اپنے خیالات کی ترسیل کر دیتے ہیں۔ انہیں نئے نئے خیالات سمجھتے ہیں اور وہ نئی نئی دنیا میں دریافت کرنے نظر آتے ہیں۔

فقہ ہند کے بعد دو افسانہ نگاروں نے افسانے کو اجتماعی لاشعور کی دریافت کا ذریعہ بنایا۔ یہ افسانہ نگار انتظار حسین اور قراۃ العین حیدر ہیں۔ ان دونوں کو بعد افسانے کا پیش رو بھی کہا جاسکتا ہے۔ انتظار حسین کے افسانے کی تہذیبی رچ ہندوستانی

اور اسلامی ہے۔ جب کہ قرۃ العین حیدر کے افسانے کی تہذیبی روح بین الاقوامی اور خاص انسانی ہے۔ انتظار حسین کا تہذیبی ماضی یقین مہیا کرتا ہے جب کہ قرۃ العین حیدر کا تہذیبی ماضی تشکیک پر منتج ہوتا ہے۔

”سینٹے کے گھر“ کے کردار زندگی کے مختلف سوالوں کی زد میں ہیں۔ ان افسانوں کے کردار جدید عہد کے انسان ہیں۔ ہر کردار اپنی تلاش کا سفر کرتا ہے۔ اپنے باطن کی تلاش کرتا ہے۔ مگر منزل تک رسائی ممکن نہیں ہوتی۔ یہ کردار اچانک اجنبی سرزمین میں حکس دیئے گئے ہیں۔ یہ جلاوطن ہیں اور گھر سے محروم ہو کر یہ کردار اپنا اعتماد کھو بیٹھتے ہیں۔ اعتماد کی عدم موجودگی میں تنہائی کا روگ سننے اور پچھتاووں اور نارسائی کا عذاب برداشت کرتے ہیں۔ یہ جنگ اور سیاسی انتشار میں لینے والی نوجوان نسل ہے جو اپنی شناخت سے محروم ہے۔ یہ کردار اپنے آپ سے باتیں کرتے ہیں خود کلامی اجتماع سے کٹ جانے اور تنہا رہ جانے کی صورت حال کو پیش کرتی ہے۔ یہ کردار ایسی ہی صورت حال سے دوچار ہیں۔

قرۃ العین حیدر نے ”چائے کے باغ“، ”سیتا ہرن“، ”جلاوطن“، جیسے طویل اور خوب نسب“، ”ملفوظات حاجی گل بابا“، ”روشنی کی رفتار“، ”ڈالین والا“، ”قلندر“ اور نوٹوگر جیسے مختصر افسانے لکھے ہیں۔

ان افسانوں کے کردار برصغیر سے تعلق رکھتے ہیں مگر انسانیت کے تہذیبی ماضی میں اپنی شناخت اور زندگی کی معنویت تلاش کرتے ہیں، مگر محروم رہتے ہیں۔ ہر کردار ایک سوالیہ ہے اور یہی دور جدید کے انسان کا مقدر ہے۔

قرۃ العین حیدر کے افسانے بالائی، متوسط اور بالائی متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے اکثر کردار زمیندار، راجے، رانیاں ہیں۔ ریائی کلاس اشکبھوکل، پردیس، انجینئر، ڈاکٹر، اعلیٰ سول سرونٹ، اور بزنس مین ہیں۔ ان کے کمپوزٹ کردار بھی اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ وہ اعلیٰ طبقے کی معاشرت کی تصویر پیش کرنے میں بے رحم حقیقت نگاری سے کام لیتی ہیں۔ مگر ادنیٰ طبقے کی طرف ان کا نظریہ آدرشی ہے۔ وہ ان کی تصویر پیش کرنے میں رومانوی انداز اپناتی ہیں۔

قرۃ العین حیدر کو ادھ کی ہندو مسلم مشترکہ ثقافت سے عشق ہے۔ اس ثقافت کی توڑ پھوٹ پر انہیں غماخا افسوس ہے۔ وہ اس کے خلاف احتجاج کرتی ہیں۔

قراۃ العین حیدر نے ٹیکنیکی اعتبار سے انفرادی لاشعور کو اجتماعی لاشعور سے سمجھنے کے لئے اساطیر کی مدد حاصل کی ہے انہوں نے ہندی اسلامی یونانی اور دوسرے ملکوں کی اساطیر سے انسان کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے ہر افسانے کا اسلوب اور تکنیک جداگانہ ہے مگر ان کے تخلیقی تجربے کی وحدت نے سب کہانیوں کو ایک رشتہ میں پیوستہ کر دیا ہے۔
 ان کے اسلوب کو ان کی زبان پر مسترس، وسیع مطالعے، تخلیقی قوت، گہرے مشاہدے اور وسیع تجربے نے قوت اور توانائی بخشی ہے۔ قراۃ العین حیدر بہت جلد پاکستان سے چلی گئیں اور پھر وہ ہندوستان کی تاریخ ادب اردو کا حصہ بن گئیں۔

(۶) علامہ عباس ۱۹۰۹ء - ۱۹۸۲ء نے بہت سے بیانیہ افسانے لکھے ہیں۔ قیام پاکستان کے بعد ان کے ہاں قدیم ہیئت سے بغاوت کا وجہان نظر آتا ہے۔ قیام پاکستان کے بعد ان کے افسانے پستی اعتبار سے ایک نئی طرز کا تخلیقی اظہار ہیں۔ یہ ہیں افسانے ہیں۔ "جوار بھٹا"، "لیک"، "ادڑ اور تار"، ان تینوں افسانوں میں ان کا موضوع ہندی مسلم تہذیب ہے۔ "جوار بھٹا"، ایک خاندان کا شجرہ نسب ہے۔ مگر یہ ایک مکمل کہانی ہے۔ ایک مسلم گھرانے کے سماجی عروج اور زوال کی سرگزشت ایک انوکھے انداز میں بیان کی گئی ہے۔ شجرہ نسب کا پہلا شخص "چھو" ہے جو ایک گاؤں میں کباب بیچتا تھا۔ درمیان میں بعض ناموں کے ساتھ تعلیمی اسناد اور سرکاری عہدوں اور انتساب کا اضافہ ہو جاتا ہے، جو پھر گھٹے گھٹتے محمد شفیع پر آ کر ختم ہو جاتا ہے۔ اس کا تعارف یوں ہے:

"لاڈلے مرزا کے بیٹے ایٹھن کے قریب ایک چھوٹے سے ہوٹل کے مالک ہیں۔ بڑی مشکل سے گزارا ہوتا ہے۔ سنا ہے کہ اب انہوں نے چوری چھپے شراب بھی بیچنی شروع کر دی ہے۔ اللہ بس باقی ہو س"۔

(کن رس، صفحہ: ۵۵)

اس میں بہت کچھ کہہ دیا گیا ہے یعنی ہمارے موجودہ سماجی نظام میں جائز ذرائع پر پٹ پالنے کے لئے کافی نہیں، اس لئے ناجائز ذرائع کی ضرورت پڑتی ہے۔ روایات سے انحراف کی دوسری مثال "لیک" ہے۔ اس میں بھی بظاہر کوئی کہانی نہیں۔ صرف چار تقریریں ہیں پہلی تقریر بسم اللہ، سنا اور درد سے شروع ہوتی ہے اور اس میں مسلمانوں کو وطنی قومیت اپنانے کی نصیحت کی گئی ہے۔ اس تقریر کا آخری فقرہ ہے:

”ایک حقیقت میں ایک ہی چراغ سے کعبہ و بیت خانہ روشن ہیں“

(کن رس، صفحہ ۱۱۰)

دوسری تقریر میں بسم اللہ اور ثنا و درود تو نہیں ہے مگر خطاب برادران اسلام سے ہے۔ دوسری تقریر کی ابتدا ”بھائی مسلمان! سے کی گئی ہے اور اس میں نصیحت ہے۔
 نکلے مدینے کو بھولی جاؤ اور رام لچھن اور سیتا جی کے آستانوں پر سر جھکاؤ۔
 (کن رس، صفحہ ۱۱۳)

چوتھی تقریر کی ابتدا مترو تھادیش بھگتوں! سے کی گئی ہے۔ اسی تقریر میں ہندی زیادہ ہے اور اردو کم۔ یہ پاکستانی مسلمان کے ہندی مسلمان کے بارے میں اندیشوں سے جنم لینے والی کہانی ہے یہ چار تقریریں ساری کہانی سن رہی ہیں۔

”اوتار“ میں ہندی دیومالا کا اثر بہت زیادہ ہے۔ یہ دیومالا کے انداز میں لکھی ہوئی ایک کہانی ہے۔ اوتار کا آخری جنم غریب مسلمان کے ہاں ہوتا ہے۔ یہ افسانہ نگاری کے ایک نئے انداز کو جنم دینے کی ایک کوشش ہے۔

غلام عباس نے قیام پاکستان کے بعد بیانہ افسانے بھی لکھے، جن میں ”کن رس“، ”اود کوٹ“، ”فرار“، ”اوتار“ صاحب کا منگو“ وغیرہ خاصے اہم ہیں۔ غلام عباس کے افسانوں میں کردار اپنی معروضی صورت حالی میں جنم لیتا ہے اور معروضی صورت حالی میں اس کی سوچ اور فکرمعجم لیتی ہے۔ ”اود کوٹ“ کا مرکزی کردار ہماری منافقت اور شخصیت کے دوسرے پن کو پیش کرتا ہے۔ اود کوٹ والا فوجان جن لڑکی اور لڑکے کا بیچا کرتا ہے ان دونوں کی گفتگو سنتا ہے۔ یہ گفتگو بھی ہمارے معاشرے کی منافقتوں کی چہرہ کشائی کرتا ہے۔ یہ پورا افسانہ منافقت کا پردہ چاک کرتا ہے۔ ۱۹۶۱ء کے بعد ہماری قومی زندگی میں منافقت کا زہر جس طرح سرایت کرتا ہے، اسی کا افسانوی اظہار غلام عباس کے ہاں ”یہ پری چہرہ لوگ“، ”اود“، ”سرخ گلاب“ میں ملتا ہے۔

ڈٹے پھوٹے انسان کی تصویر ”کن رس“ میں بھی ملتی ہے۔ جو خود کچھ بھی نہیں ہے۔ وہ دہی کچھ بن جاتا ہے، جو اسے حالات بنا دیتے ہیں۔ ”فرار“ کا سرفراز ماموں، ”بھی اپنی کردار نگاری کے حوالے سے خاصا اہم ہے۔ کیونکہ اس کا سرفراز ماموں ”آخر تک ایک سوالیہ ہی رہتا ہے۔ یہی سوالیہ دور جدید کے انسان کا المیہ ہے۔ مثالی کردار کی تلاش بھی ہمیں

دور جدید کے افسانے میں ملتی ہے تاکہ انسان کا وہ حصہ بھی دریافت ہو سکے، جو حصہ وہ ۱۹۴۷ء کے فسادات میں کھو بیٹھا ہے۔ غلام عباس کے ہاں مثالی کردار نواب صاحب کا بنسک، میں ملتا ہے۔ اس کا مرکزی کردار نواب مصمصام الدولہ، اپنی دولت و ثروت گم کر بیٹھا ہے۔ مگر اپنا خاندانی وقار اور اقدار کو قائم رکھے ہوئے ہے۔ یہ وہ گم شدہ شے ہے جو آج کا انسان کھو چکا ہے۔

⑤ **حندیم قاسمی** کی پرتی پند افسانہ نگار ہیں۔ ان کے افسانوں میں بنیادی طور پر نسوں سیکس کا ماحول اور ہماری موجود سماجی ہیئت کی تصویر ملتی ہے۔ ندیم کے رومانوی افسانوں میں سے بیشتر کا ماحول وادی سون کا دیہی منظر نامہ ہے جبکہ سماجی حقیقت نگاری کے لئے انہوں نے ہماری دیہی اور شہری معاشرت دونوں کو چنا ہے۔ ان کے ہاں افسانوں میں ٹوٹا پھوٹا انسان بھی ملتا ہے اور کبھی کبھی وہ مثالی انسان سے بھی ملاقات کرا دیتے ہیں۔ پریشکر سنگھ، وہ مثالی کردار ہے جو تقسیم ہند میں گم ہو گیا تھا۔ شیش محل، میں بھی چند مثالی کرداروں کی جھلکیاں ملتی ہیں۔

ندیم کے اکثر کردار معاشرے کے عام اور ٹوٹے پھوٹے افراد ہوتے ہیں۔ ان کے افسانے "سفارش"، "کافکا"، "قرض کا رحمان"، "شیش محل" کا "الڈلجش"، "میں ٹوٹے پھوٹے کردار ہیں۔

سماجی حقیقت نگاری کے لئے ندیم نے اکثر دیہی معاشرت کا انتخاب کیا ہے۔ دیہی معاشرت میں موجود طبقاتی تفاوت اور غربت ان کے خاص موضوعات ہیں۔ ایک عرصے سے دیہی کسان کی شہر کی طرف ہجرت بھی ہمارا ایک سماجی مسئلہ ہے۔ ندیم نے اس مسئلے کو اپنے افسانے "ٹرکیٹر"، میں پیش کیا ہے۔ بھوک کے مسئلے کو انہوں نے "قرض"، میں پیش کیا ہے۔ یہ افسانہ ایک بہت بڑا طنزیہ بھی ہے۔

ندیم کے ہاں دیہی معاشرت میں موجود گھریلو زندگی بھی ہے۔ گھریلو ماحول ان کے اکثر افسانوں میں موجود ہے۔ "شیش محل"، اور "قرض" اور دوسرے بے شمار افسانوں کا ماحول دیہی معاشرے کا گھریلو ماحول ہے۔

ندیم نے سماجی حقیقت نگاری کے لئے کہانی میں **مکالمہ** کا لے کر خوبصورتی سے استعمال کیا ہے۔ اس کی بہترین مثال، کہانی لکھی جا رہی ہے، "میں بھی ہے۔ اس افسانے کے کردار معاشرے کا بڑی خوبصورتی سے تجزیہ کرتے ہیں اور چھوٹے چھوٹے حلوں میں گہری

حقیقتوں پر یہ نقاب الٹ دیتے ہیں۔

ندیم کے ہاں **انسان اور محبت** مسئلہ بھی ہے۔ یہ محبت کرنے والے کے دار و نمود گامی کوڑا ہوتے ہیں یہ شہری زندگی کی منافقتوں سے اکثر بے خبر ہوتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں "ادھر پہاڑوں کی برف" کی بھکاردن "میں ایسے ہی کہ دار ہیں۔

ندیم کے ہاں **دو ٹرڈل کلاس** **ادنیٰ متوسط طبقے** کی منافقت کی بھی اچھی تصویر ملتی ہیں "گھر سے گھر تک" کے بیشتر کہ دار اور "سفارش" کا واحد متکلم ادنیٰ متوسط طبقے کی منافقتوں کی اچھی تصویر پیش کرتے ہیں۔

ندیم کو افسانے کی بخت پر بھی خاصی دسترس حاصل ہے۔ ان کے افسانوں کے پلاٹ مربوط گہتے ہوئے اور بھرپور ہوتے ہیں۔ ان کے ہاں کوئی ایسا حصہ نہیں ملتا جو وحدت تاثر کے لئے نقصان دہ ہو۔ ان کے افسانوں میں مکالمے جاندار رواں اور سادہ ہوتے ہیں۔ اکثر اوقات وہ مکالموں میں ہی کہانی کہتے ہیں۔

⑥ **خدیجہ مستور ۱۹۲۸-۱۹۸۲ء** ہمارے افسانے کا ایک معتبر نام ہے۔ ان کے افسانوی مجموعوں کے نام ہیں۔

بوجھاڑ - تھکے مارے ، چند روز اور۔

خدیجہ مستور ترقی پسند افسانہ نگار ہیں۔ ان کا بنیادی موضوع افسانوں میں موجود طبقاتی تقسیمہ موجودہ معاشرے کی کرپشن، **فسر شاہی** اور منافقتوں کی بنیاد پر استوار معاشرے کی ناگوار ہاں ہیں۔ ان کے افسانے "دھوکا" میں جنس، محبت، غربت اور امارت چاروں حوالے موجود ہیں۔ اس کے مرکزی کردار "محبوہ" اور "مکھورن" دو ٹوٹے پھوٹے کہ دار ہیں۔ جنہیں ۱۹۴۷ء کی تقسیم نے توڑ پھوڑ دیا ہے۔

خدیجہ مستور نے **فسر شاہی**، اس کے حربوں، اس کی کرپشن، اس کی گھریلو زندگی اور اس کے گھروں میں موجود نوکروں کی باہمی کشمکش کی تصویر "سودا" میں دکھائی ہے۔

خدیجہ مستور نے ۱۹۴۷ء کے جدل کو اپنے افسانے "میتوں بے چلے بابلا" میں ابھارا ہے۔ اس میں فرد حالات کے دھم دھم پر ہے اور وہ اس طرف چلا جاتا ہے جو ہر حالات کا دھارا اسے موڑ دیتا ہے۔ خدیجہ مستور کے ہاں کہانی کہنے کا فن جو بصورتی سے موجود ہے ان کے ہاں کہانی بہت سی حضرات کو سمیٹ کر ایک دلچسپ اور حیرت کے موثر رچتم ہو جاتی ہے۔

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

⑦ **ماجراہ مسرور** پ ۱۹۲۹ء نے ادب و ادب کو بہت سے افسانوی مجموعے دیئے ہیں۔ ”پوری چپے“، ”کھیل“، ”چرکے“، ”اندھیرے“، ”اجلے“، ”ہم ہائے اللہ“، ”وہ لوگ“ اور تیسری منزل۔

ماجراہ کے افسانوں کے انجام جو نکا دیتے ہیں۔ ان کا بنیادی موضوع گھر، تنگ کی زندگی ہے، مہیاں بیوی کا نفسیاتی سماجی اور ثقافتی رشتہ ہے۔ ماجراہ کا افسانہ ”پھر لہو کیا ہے“ عورت کا نفسیاتی مطالعہ ہے۔ مگر عقابرت نہیں افراد کا رشتہ اپنے ثقافتی اور تہذیبی مظاہر کے سامنے آکر چکنا چور ہو جاتا ہے۔ ماجراہ تو نئی پسند افسانہ نگار ہیں سماجی حقیقت نگاری ان کا بنیادی مسئلہ ہے۔ مگر وہ افراد کے اندر جھانکتا کبھی نہیں بھولتیں۔ افراد کے اندر جھانکنے کے عمل نے ان کے افسانہ میں کئی جہتیں پیدا کی ہیں۔

⑧ **اشفاق احمد** نے ادب ڈرامے کا ایک معتبر نام ہے۔ ان کا افسانہ ”گڈ ریا“ ان کی شہرت کا باعث ہوا تھا۔ گڈ ریا کا مرکزی کردار داؤد جی ایک مثالی کردار ہے۔ یہ ہندی مسلم تہذیب کا نمائندہ کردار اور متحدہ قربت کا عملی نمونہ ہے۔ اس ایک کردار میں برصغیر کی ساری مثبت روایات جمع ہیں۔ ۱۹۴۷ء کا حادثہ اس کردار کو شکست سے دو چار کر دیتا ہے۔ اشفاق احمد کے افسانوں میں انسانی نفسیات کا گہرا شعور ملتا ہے۔

اشفاق احمد کے ہاں لوگ دانش کے حوالے بھی اکثر ملتے ہیں۔ مثلاً ان کا افسانہ حقیقت نیوش، لوگ دانش کے حوالے سے اہمیت رکھتا ہے اور ”بیاباناں“ میں تصوف بنیادی حوالہ ہے۔ اگرچہ اس کا انجام ابتدا سے مختلف صورت حالی سامنے لاتا ہے۔ اشفاق احمد کے ہاں جذبات محبت اور اس کے متعلقات بھی اکثر افسانوں کا موضوع ہیں۔ مثلاً ”ناؤس اجنبی“ کا واحد شکم چا جا جا رہا ہے اور وہ صرف چا جا جانا ہی پسند کرتا ہے۔

اشفاق احمد کے ہاں جنس اور نفسیات جنس کی بعض تہوں کا سراغ بھی ملتا ہے خصوصاً نئی تہذیب اور نئے ثقافتی و تہذیبی ماحول میں پیدا ہونے والی نفسیاتی الجھنوں کا سراغ ملتا ہے اشفاق احمد نے انسانی معاشرت میں ہونے والی تبدیلیوں، فرو کی قلب ماہیت اور فرد کے بہت سے نفسیاتی مسائل کو اپنا موضوع بنایا ہے۔

اشفاق احمد کے افسانے زیادہ تر بیانہ ہیں۔ وہ کہانی کہنے کے انداز میں افسانے لکھتے ہیں۔ ان کے ہاں زندگی میں تازگی ملتی ہے، تشبیہات و استعارات میں نیا پن ملتا ہے، مجررات کی تجسیم کا ایک خاص انداز ان کے افسانوں میں جاذبیت پیدا کر دیتا ہے۔

⑨ **بانو قدسیہ کے ہاں جنس لطیف کی جنس الجھنوں کا تذکرہ ملتا ہے۔ بانو عورت کے**
آس پاس بھی دیکھتی ہے۔ اس کے اندر بھی جھانکتی ہے اور مرد کے اندر جھانکتا بھی نہیں
بھولتی۔ بانو انفس اور آفاق میں جھانکتا جانتی ہے۔ اس کے ہاں ”کیا کر“ میں آفاق ہے
اور ”سامان شیون“، تو مشک نافہ“ میں انفس۔ جب کہ آتر ہوت ادا کی“ میں انفس اور
آفاق دونوں موجود ہیں۔ بانو کا افسانوی مجموعہ ”ناقابل ذکر“ بہت قابل ذکر ہے۔ بانو
قدسیہ کے ہاں بیانیہ انداز ہے۔ سیدھا سادہ کہانی کہنے کا ڈھنگ مگر زبان کی تازگی و دانش
سے بھرے جملے اور نفسیاتی گہرائیوں کا سراغ دینے والے فقرے اس کے افسانوں کو وسیع
تناظر مہیا کرتے ہیں۔ بانو قدسیہ صرف معروضی مطالعہ ہی پیش نہیں کرتی ہے۔ موضوعی فنکار
بھی پیش کرتی ہے۔

⑩ **جیلد ہاشمی ۱۹۲۹ء - ۱۹۸۸ء اردو کی ذہین ناول نگار اور افسانہ نگار خانو**
ہیں۔ انہوں نے کچھ معاشرت کو اپنے افسانوں کے ذریعے پیش کیا ہے۔ بارہم سی کے لیٹڈ
کیپ میں قصے سنائے ہیں۔ یہ دونوں باتیں ہمارے پاکستانی افسانے کی روایت میں ایک
قابل قدر اضافہ ہیں۔ جیلد ہاشمی کے افسانوں کے مجموعہ ”بنا اپنا جہنم اور“ آپ بیتی جگ بیتی“
سنائے ہو چکے ہیں۔ جیلد ہاشمی کے ہاں آج کے فرد کا آشوب ذات بھی ملتا ہے۔ اور عصر کا
آشوب بھی۔

⑪ **ممتاز شیریں دم ۱۹۲۱ء - ۱۹۷۳ء بھی اردو افسانے کا ایک معتبر نام ہے۔ یہ**
۱۹۷۱ء میں افسانے کی دنیا میں داخل ہوئیں اور بہت جلد مشہور ہو گئیں۔ انہوں نے
”تکنیک کے بہت اچھے تجربے کئے۔ ان افسانوں کے دو مجموعے سنائے ہوئے: ”اپنی نگہیا“
اور ”میکھ لہار“۔

انہوں نے اپنے معنون ”طویل مختصر افسانہ“ میں بہت سے دوسرے افسانوں کے
 ساتھ اپنے دو افسانوں ”میکھ لہار“ اور ”دیپاک راگ“ کو شامل کیا ہے۔ اس میں
 حقیقت کو روشنی میں لانے کے لئے ممتاز شیریں نے اساطیر کا نام بھی استعمال کیا ہے۔
 ممتاز شیریں نے یہاں اجتماعی لا شعور کے آرکی ٹائپ (ARCHETYPE) (جو کہ اساطیر
 کی شکل میں موجود ہیں) سے انفرادی لا شعور کا رابطہ قائم کرنے کی کوشش کی ہے اپنے
 مذکورہ دو افسانوں کے بارے میں ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

”دیپک راگ میں تین چار چھوڑ سات مختلف پہلو ہیں اور پھر ان کے اندر تین درجہ اور سطحیں بر خلاف سبکھ لہار کے، جس میں CONVERGENCE کا اصول استعمال کیا گیا ہے اور مختلف پرانی تہذیبوں کی دیو مالاؤں سے ایک مرکزی اسطور نکالی گئی ہے، جو فن کی موت پر فتح اور فنکار کی حیات جاودانی سے متعلق ہے۔ یہ دیپک راگ میں RADIATION کا اصول بروئے کار لایا گیا ہے یعنی ایک مرکز سے قوس قرچی انداز میں یہاں سات شعائیں پھوٹتی ہیں متصل دور رنگ جدا جدا بھی ہیں اور آپس میں مل کر علیحدہ علیحدہ رنگ بھی بناتے ہیں یعنی مائل اور ممتاز صورتیں ساتھ ساتھ پیش کی گئی ہیں۔ اس سارے اہتمام کے باوجود افسانے کا مرکزی موضوع، جنس، محبت، ازدواجی زندگی — اتنا وسیع ہے کہ اسے پوری طرح گھیرا نہیں جاسکتا“

(معیار، صفحہ: ۸۱)

ممتاز شیریں کا افسانہ آئینہ بھی اہمیت رکھتا ہے۔ اس کا مرکزی کردار دنانی بی (مصنفہ کی ”میں“ کی کہانی بھی ہے اس میں باطن کے اسرار کھولنے کی کوشش ملتی ہے۔ اس میں غم سے شناسائی دراصل خود آگاہی کا ایک وسیلہ ہے۔ ممتاز شیریں کے افسانہ ”کفارہ“ میں دور کی رد کی تکنیک ملتی ہے۔

۱۱) قدرت اللہ شہاب (۱۹۲۰ء - ۱۹۸۴ء) کا افسانوی مجموعہ ”یا خدا“ قیام پاکستان کے بعد ممتاز شیریں کے دیباچے کے ساتھ شائع ہوا اور خاصا ہنگامہ خیز ثابت ہوا۔ کچھ اپنے افسانوں کی وجہ سے اور کچھ ممتاز شیریں کے دیباچے کی وجہ سے۔ شہاب کا ”یا خدا“ ایک بھرپور افسانہ ہے جو قیام پاکستان کے پس منظر میں لکھا گیا۔ اس کا مرکزی کردار دشا دسم زدہ عورت کی علامت ہے۔ اس کے تین پڑاؤ ہیں مشرقی پنجاب، مغربی پنجاب اور کراچی۔ اس سفر کے خاتمے پر جس جو سعادت کے حوالے سے اپنی ہیجان کھتی تھی۔ اب ٹھوک اور رزق کے حوالے سے اپنی نئی شناخت دریافت کرتی ہے یہ دریافت ایک بہت بڑا المیہ ہے۔ شہاب اپنا ایک اخلاقی نقطہ نظر رکھتا ہے جو تبلیغی انداز کے بغیر بھی غیر محسوس طریقے پر قاری تک منتقل کر دیتے ہیں۔ مثلاً ”تلاش“، ”غریب خانہ“، ”جاگ بگ“، ”آؤ بیٹو گرافٹیں یہی اخلاقی نقطہ نظر موجود ہے۔“

میں بھی رکھا جاسکتا ہے۔

(۱۳) شوکت صدیقی کے ہاں زبان اور تکنیک کا تنوع ملتا ہے۔ موضوعی اعتبار سے

ان کے ہاں سماجی انصاف اور سماجی حقیقت نگاری ملتی ہے۔ ان کے ہاں محرم کرداروں

کی بہت خوبی سے تصویر کشی کی گئی ہے۔ مثلاً راتوں کا شہر، اور خلیفہ جی، میں مجرم

کردار بڑی خوبی سے پیش کیا گیا ہے۔ ان کے بعض افسانے نوسوشلٹ افکار کے ابلاغ

کا ایک ذریعہ ہیں۔ مثلاً ابو الہول کا سایہ کی ابتدا ہی لیٹن کے ایک قول سے ہوتی

ہے۔ ان کے ہاں زبان میں تنوع ملتا ہے خصوصاً کرداروں کی زبان کے سلسلے میں انہوں

نے مقامی زبانوں کے بہت سے الفاظ کو اردو میں شامل کر کے اپنے افسانوں کو

عام زندگی سے خاصا قریب کر لیا ہے۔

ان کے افسانوں کے مجموعے ہیں :

تیسرا آدمی، رات کی آنکھیں، راتوں کا شہر، کواہلی۔

(۱۴) میرزا دیب نے ۱۹۴۷ء سے قبل ”صحرا نور کے خطوط“ لکھے یہ داستان کے پس منظر

کے حامل افسانے تھے۔ قیام پاکستان کے بعد انہوں نے ”صحرا نور کے رومان“ لکھے اور

داستان سے اپنا رشتہ توڑنے کی سعی کی۔ انہوں نے ہماری معاشرت کے بعض غیر اہم کرداروں

کو اپنا موضوع بنایا۔ اور حسرت تعمیر“ لکھی۔ ان کے ہاں ماورائیت اور حقیقت نگاری

کے درمیان رشتہ مضبوطی سے قائم رہا ہے۔

(۱۵) اختر حسین رائے پوری کے ہاں رومانوی محبت اور نثر میں شعریت کی تلاش ملتی ہے۔

اس کے ساتھ ہی سماجی حقیقت نگاری بھی ملتی ہے۔ یہ دونوں باتیں ان کے قیام پاکستان

سے پہلے شائع ہونے والے مجموعے ”محبت اور سفر“ میں ملتی ہیں اور یہی دونوں باتیں قیام

پاکستان کے بعد شائع ہونے والے افسانوی مجموعے ”زندگی کا میلہ“ میں ملتی ہیں۔ ان کے

افسانوں میں گہرا طنز ہے۔ ان کے کردار بہاب صفت ہیں اور اپنے آس پاس سے ہزار

ہیں۔ ان کے افسانوں کا لٹریٹریک بھج بھی خاصا اہم ہے۔ مثلاً کافرستان کی شہزادی“

میں پتھر ال کا سفر نامہ ملتا ہے اور ڈول کا اندھیرا“، میں جنگ عظیم کے فوراً بعد کا پیرس

ملتا ہے۔ اس سے اردو افسانہ ایک نئی وسعت اور نئی دنیا سے آشنا ہوا ہے

۱۹۶۰ء اور دو افسانے میں ایک نئے موڑ کی نشان دہی کرتا ہے۔ اس دور تک آتے

اور دو افسانہ کا بیان نہ اندازِ خالص نہ ہو چکا تھا۔

دوسری جنگِ عظیم کے بعد پیدا ہونے والی دنیا روز بروز پیچیدہ ہو رہی تھی۔ پیچیدہ دنیا میں صاف ستھرا بیان نہ افسانہ کب تک لکھا جاتا۔ پرانی اقدار مرجھا رہی تھیں۔ ایک نئی دنیا کے خلق کا لمحہ آہنچا تھا۔ اس لمحے میں ایک رجحانِ تحریک کی صورت میں سامنے آیا۔ یہ رجحان علامتی اور تحریری انداز میں افسانہ لکھنے کا رجحان تھا۔ اس رجحان کے چند ایک نمایاں پہلو یہ تھے۔

(۱) افسانہ نگاروں نے حقیقت نگاری کے بیانہ اسلوب کی بجائے علامتی اور تحریری اسلوب کو اپنایا اور اعلان کیا کہ افسانے کے لئے کہانی، پلاٹ، جزئیات اور کردار نگاری ضروری ہیں۔

(۲) جدید افسانہ نگار نے کرافٹ سٹوری کی روایات کو توڑا اور مصوری، شاعری اور افسانہ نگاری کی روایت کے امتزاج سے ایک نئی صورت کو پیدا کیا۔

(۳) جدید افسانہ نگاروں نے امیجری کا بڑی خوبصورتی سے استعمال کیا اور اسے نثری شاعری کے قریب لے آئے۔

(۴) اظہار کے لئے لسانی تشکیلات سے کام لیا اور بیان کے لئے ایک نیا پیرایہ بنایا۔
(۵) قدیم افسانہ نگار یقین رکھتا تھا۔ اس لئے اس کا ”لا“ کسی نہ کسی ”الا“ سے ربط رکھتا تھا۔ جدید افسانہ نگار کے ہاں صرف ”لا“، یعنی تشکیک تھی۔

(۶) جدید افسانہ فرد کی تنہائی، اجنبیت، ذات کے کرب اور ذات کی تلاش کا اظہار کرتا ہے۔

(۷) تنہا میں شعور کی رو کو اپنایا جاتا ہے۔

(۸) انفرادی لا شعور کی اجتماعی لا شعور کے حوالے سے دریافت کی جاتی ہے۔
جدید افسانہ کو جنم دینے میں دو عوامل عام طور پر زیر بحث لائے جاتے ہیں۔

۱۹۵۸ء میں مارشل لا کا نفاذ جس نے براہِ راست حق گوئی کے سارے راستے مسدود کر دیئے۔

۲۔ ترقی پسند تحریک کا زوال، جس کے نتیجے میں اظہار کے نئے انداز تلاش کئے گئے۔

جدید افسانہ نگاروں میں جو نام سامنے آئے وہ انتظار حسین اور انور سجاد ہیں۔ ان کے ساتھ بہت سے دوسرے افسانہ نگار بھی سامنے آئے۔ مگر یہ ستر کی دہائی میں ہی نمایاں ہوئے۔

← کلا جدید افسانہ نگاروں میں موجود رجحانات اچانک منظر عام پر آ گئے؟

اس سوال کے لئے ایک بار ہم تاریخ کا مطالعہ کریں، تو جواب نفی میں ملتا ہے ہیں اردو میں کئی علامتی افسانے ملتے ہیں۔ مثلاً احمد علی کا ”میرا کمرہ“، منٹو کا ”پھندے“، عزیز احمد کا ”دن سینا اور صدیاں“، ممتاز شیریں کا ”مینگھ لہاڑو غیرہ“۔ جہاں تک شعور کی رو کی تکنیک کا تعلق ہے، تو احمد علی اور محمد حسن عسکری کے ہاں یہ انداز ملتا ہے۔ گو یہ جدید افسانہ نگار نے قدیم افسانے کی کوکھ سے ہی نئے افسانے کا مواد اور انداز حاصل کیا اور اسے نئی عصری معنویت کے انظار کا وسیلہ بنایا۔

۱۹۶۰ء کے بعد قدیم بیانیہ انداز میں افسانے لکھے جاتے رہے اور لکھے جا رہے ہیں۔ ان میں سے بعض کا ذکر پہلے ہو چکا ہے اور بعض کا تذکرہ بعد میں آئے گا۔ اب ہم انتظار حسین اور انور سجاد کے فن کا جائزہ لیتے ہیں۔

(۱۵) انتظار حسین کے ساتھ اردو افسانے نے ایک لمبا فاصلہ طے کیا ہے۔ اس نے افسانے کا داستان اور اساطیر سے رشتہ جوڑا ہے۔ اس طرح اجتماعی لاشعور سے رابطہ قائم کرنے کی سعی کی ہے۔ انتظار حسین نے افسانہ کو ٹھنسنے کے ساتھ ساتھ سنسنے کی شے بھی بنا دیا ہے اور داستان کے اسلوب کی تجدید کر دی ہے۔

انتظار حسین کے افسانوں کے مجموعے ہیں:

”گلی کوچے“، ”دکنگری“، ”آخری آدمی“، ”شہر افسوس“، ”الکھوئے“

پہلے دو مجموعے سیدھے سادے بیانیے ہیں۔ ان کا بنیادی موضوع ہجرت ہے، ان میں گمشدہ دنیا کو یادوں کے سہارے ایک بار پھر سے پالینے کی کوشش ہے۔ وہ بات سے بات پیدا کرتے اور کہانی بناتے ہیں۔ وہ ایک گمشدہ معاشرے کو زندہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ انہوں نے مجمع لگانے والوں، پتنگ بازوں، کبوتر بازوں، الکھاڑوں، ماتھی جلو سوں، نیوٹریوں کی دوکانوں کی تصویریں جمع کر دی ہیں۔ ان کے افسانوں کے نام کچھ اس طرح کے ہیں:

”اسم کے طے“، بن لکھی رزمیہ، ”روپ نگر کی سواریاں“، خرید و عطلہ بیسن کا، ”اور چونکہ غیر انتظار حسین نے ۱۹۵۸ء میں آخری آدمی لکھا اور پھر ایک نئے سفر پر نکل کھڑے ہوئے۔ آخری آدمی علامتی اور تفسیلی افسانہ ہے۔ اس میں عہد نامہ قدیم کی فضائلی ہے۔ اس کے بعد انتظار حسین نے ایسے کئی افسانے تخلیق کئے، جن میں عہد جدید کو اجتماعی لاشعور کے ARCHETYPES سے سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مثلاً ”زرد کتا“، کی فضاء صوفیاء اور ان کے طغوظات کی فضاء ہے۔ ہڈیوں کا ڈھانچہ، ٹانگیں، ”کایا کلیپ“ اور سوئیاں بھی اسی دور کی تخلیق ہیں۔ یہ کہانیاں ”آخری آدمی“ میں شامل ہیں۔

ان سب کا موضوع انسان کا آخری زوال ہے۔ آخری آدمی میں آدمی اخلاقیات سے انحراف کے باعث بندوبست رہے ہیں۔ ”زرد کتا“ میں، ”اخلاقی انحطاط کو مرکاموں اور چھوٹی چھوٹی تخیلوں کے ذریعے نمایاں کیا گیا ہے۔ اس کے مکالمے تذکرۃ الادبیاء کی مخصوص زبان اور انداز کے ہیں۔ آخر میں اخلاقی انحطاط اور حرص و حوس کی تصویر پریش کی گئی ہے۔ ”ہڈیوں کا ڈھانچہ“ میں آزاد تلامذہ خیال کے ذریعے کہانی بننے کی کوشش کی گئی ہے۔ ”ٹانگیں“ کی فضاء سفر کی ہے اور مکالمے کے ذریعے مبنی گئی ہے۔ ”ٹانگیں“ کا موضوع جنس ہے۔ اس میں وجودی سوالی بھی سامنے آتا ہے کہ کون کیا ہے، وجود کیا ہے اور کیا نہیں ہے۔ یہاں یا نہیں ہوں، ”کایا کلیپ“ کی فضاء داستان کی ہے۔ اس کا بنیادی موضوع خوف ہے کہ خوف کس طرح فرد کی شناخت کم کرتا ہے اور کس طرح اسے بلند ی سے پستی کی طرف دھکیلتا ہے۔ اس میں خوف کی نفیات کی بہت اچھی تصویر پریش کی گئی ہے۔ ”سوئیاں“ کی فضاء بھی داستان کی ہے۔ اور اس کا موضوع بھی خوف ہے۔ نئی دنیا کا خوف جسے ساتویں در کا خوف کہا گیا ہے۔ ایک اور کہانی ”سوت کے تار“ کی فضاء بھی داستانوی ہے۔

”آخری آدمی“ کے بعد انتظار حسین کا مجموعہ ”شہر افسوس“ شائع ہوا۔ اس کے بیشتر افسانے نیاسی اور سماجی پس منظر کے حامل ہیں۔ ”وہ جو کھدے گئے“، میں ہجرت کے مسئلہ کو جہاں آباد، غرناطہ اور بیت المقدس کے تناظر میں دیکھا گیا ہے۔ اس میں خوف دہشت، خون اور قتل و غارت کو علامتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ”شہر افسوس“ کا موضوع بھی ہجرت ہے۔ اس میں ہجرت کو کوتم بدھ اور حضرت محل کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ”وہ جو دوبار کو چاٹ نہ سکے“ سقوط ڈھاکہ کے ایسے کو جا کر کیا گیا

ہے۔ اس میں یا جوج ماجوج کے حوالے سے جنگ اور اس کے انجام کو موضوع بنایا گیا ہے
 ”دوسرا گناہ“ میں سماجی طبقات کی تقسیم اور ناہمواریوں کو موضوع بنایا گیا ہے ٹیکوٹ
 لوگ، ”در شرم الحرام“، گانا دجال، ”دوسرا راستہ“، ”اپنی آگ کی طرف“ اور
 ”اندھی لگی“ میں سماجی زندگی کے مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے۔

”شہر افسوس“ کے بعد انتظار حسین داستان سے پیچھے چلے گئے ہیں۔ آخری آدمی
 کے ایک افسانے ”آخری آدمی“ میں عہد نامہ قدیم کی فضا ملتی ہے ”کچھوے“ کے
 سارے افسانے میں اساطیری فضا ملتی ہے ”کچھوے“، کشتی، ”واپس“، ”دیوار“
 وغیرہ میں اساطیر کی فضا ہے۔ اس کی سب سے اہم کہانی ”کشتی“ ہے اس کی تین بنیادی
 علامتیں طوفان، بھٹی اور کشتی ہیں اس افسانے میں قرآن کی بعض آیات، انبیاء کے
 قصص، عہد نامہ عتیق، گلگامش کی داستان، ہندی دیوتا اور تہذیب کے قصے کو
 ملا کر ایک ہی موضوع کو مختلف جہتوں سے روشن کیا گیا ہے کشتی کے بارے میں سہیل احمد لکھتے ہیں:

”انتظار حسین کی کہانی ہمارے موجودہ سیاسی اور تہذیبی سیاق و سباق میں بھرپور
 معنویت رکھنے اور ہمیں اپنی صورت حال کی آگاہی دینے کے ساتھ اس لحاظ سے
 بھی اہم ہے کہ اس میں اہم روایتی علامتوں کے ساتھ خاصی دور تک ذہنی سفر کرنے
 کی کوشش کی گئی ہے۔ تکنیک کے لحاظ سے ایک نادر وقت میں سائنس لینے کی
 خواہش اور مختلف کہانیوں کو آپس میں جوڑیں تاثر پیدا کرنے کا حوالہ پہلے دیا جا
 چکا ہے۔ زبان کے اعتبار سے بھی مختلف تہذیبی روایات کے حوالے سے کئی
 لمبے کامیابی سے اینٹاٹے گئے ہیں۔“

(سرخچہ، صفحہ: ۲۸)

①۷ [الزبجادی نے ۱۹۶۰ء میں بحرِ بیدی اور علامتی انداز میں افسانہ لکھنا شروع کیا۔
 وہ اس سے پہلے روایتی قسم کے افسانے لکھتے رہے۔ اس تبدیلی کے بارے میں انہوں نے
 اپنے ایک انٹرویو میں کہا:

”میرا مسئلہ یہ تھا کہ جو کچھ میرے ذہن میں ہوتا تھا جب میں اسے لکھتا تو وہ ایک
 عامیانہ کہانی بنتی اور مجھے لطف نہیں آتا تھا۔ پھر مجھے احساس ہوا کہ حقیقت کی محض
 عکاسی کرنا تخلیقی عمل نہیں ہے۔ اگر آپ کو حقیقت بیان کرنی ہے، تو اسے آپ

و مکالمے، الطاف احمد قریشی، صفحہ: ۲۰۸)

ایک تو میں علامت گھڑتا ہوں اور اس کی تشریح کرتا چلا جاتا ہوں جس کا وجود نہیں ہوتا۔ لہذا کہانی کی لمبائی اور چوڑائی کا انحصار اس پر ہوتا ہے۔ دوسرے اگر پہلے سے علامت موجود ہے، تو میں اس کی توجیہ کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ وہ نیا حالہ اختیار کرتی چلی جاتی ہے۔ اب یہ سارا کا سارا استعارہ ہے۔ میں پہلے ہوئے استعارے میں یقین رکھتا ہوں۔ مثلاً میرا افسانہ ”گاٹے“ ہے۔ میں اس استعارے کو پھیلاتا چلا جاتا ہوں بعض اوقات میں اساطیر کو استعمال کرتا ہوں بعینہ جس طرح انتظار حسین داستانوں کو فٹ کرتے ہیں۔ میں نے اساطیر کو کم کیا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ میں ایک نئی مٹھ تخلیق کرنے کی بھی کوشش کر رہا ہوں میرا پر دینتھس جگہ کے درو کی دوا لینے جاتا ہے۔ وہ ڈاکٹر کے پاس جاتا ہے اور اس سے کہتا ہے کہ دیکھو مجھے کیا ہوا ہے۔ کیا گڑبڑ ہے۔ جگہ کا درد دب تو جاتا ہے۔ لیکن اس کی وجہ کیا ہے۔ میں اسے سمجھنا چاہتا ہوں۔“

(ادبی مکالمے از الطاف احمد قریشی، صفحہ: ۲۱۲)

اور سجاد کے ہاں مختلف فنون لطیفہ یکجا ہو گئے ہیں مصوری، ڈراما اور افسانہ۔ اس کے افسانے میں ایک نئی دنیا دکھائی دیتی ہے۔ اس نئی دنیا میں ایک نئی ترتیب ملتی ہے۔ اس لئے اور سجاد پر ابہام کا الزام لگایا جاتا ہے۔ اسی کے حامی اسی ابہام کو اسرار کہتے ہیں۔ اور سجاد کے کردار علامتیں ہیں۔ یہ بے نام ہوتے ہیں۔ الٰہی کے نام فوجان، بورٹھا، جواں لڑکی، ہم، وہ لڑکا، سپاہی، بھائی، بہن، دوسرا، وغیرہ ہوتے ہیں۔ اور سجاد کے ہاں وجود کا مسئلہ بھی زیر بحث آیا۔ اس نے ایک ہی موضوع پر ایک سے زیادہ افسانے لکھے ہیں، جیسے ساز سخی، ساز سخی ۲ یا آج، آج ۱، آج ۲، آج ۳، آج ۴ آج ۵ وغیرہ۔ یہ مصورانہ تکنیک ہے۔

انور سجاد کا بنیادی موضوع جبر ہے۔ یہ جبر کئی حوالوں سے اس کے افسانے میں نمایاں ہوا ہے۔ آج کے فرد کی زندگی کی بے معنویت، فرد کی تنہائی، یاسیت وغیرہ ان کے ہاں ایک نئی تخلیقی دنیا کا روپ لیتے ہیں۔ ان کے فرد کی تنہائی صنعتی معاشرے کے فرد کی تنہائی نہیں، تیسری دنیا کے فرد کی تنہائی ہے۔

انور سجاد نے زبان کو ایک جدید انداز بخشا ہے۔ اس بارے میں انیس نکاتی لکھتے ہیں: ”انور سجاد کا معانی آفرینی کا شعور زبان کی جدید میکائکس سے جنم لیتا ہے۔ اس کے کردار معاشرہ زندگی کے شیرازے سے ادھیڑے ہوئے ہیں۔ ان کی اندرونی مہمت احساس سے فکر کی طرف رجوع کرتی ہیں۔ انور سجاد نے نئے انسان اور پھر تیسری دنیا کے نیم صنعتی تمدن میں زندہ رہنے والے انسان کا باطن دریافت کیا ہے۔ اس نے افسانوی نثر میں جلوں کی ڈرامائی قطع و برباد، صفات کے استعمال اور تمثیلی ادھار کے ذریعے افسانے کے سائنی اسلوب میں ایک نئی بصیرت کا اظہار کیا ہے۔ اس کا معانی آفرینی کا اسلوب SNAPSHOTs کی شکل اختیار کر لیتا ہے“

(مذاکات، صفحہ ۶۳، ۶۴)

انور سجاد کے افسانوں میں بعض جگہ کوڑے بوسانے اور کھال ادھیڑنے کا انداز ہے اور کہیں شاعری کا۔ مختصر یہ کہ وہ قاری کے حوالے کہانی نہیں کرتا۔ بلکہ چند علامتیں دیتا ہے۔ یہ علامتیں ایک نئی ترتیب سے پیش کرتا ہے۔ یہی علامتیں کہانی کے تہہ در تہہ اور کثیر الابعاد معانی کی طرف رسائی کا وسیلہ بنتی ہے۔

انور سجاد کا افسانہ تاریخ افسانہ میں بہت اہمیت رکھتا ہے۔ اس نے ایک نئے عہد کی تعمیر کی اور اردو افسانے کے انداز ہی بدل ڈالے۔

۱۹۶۰ء کی دہائی میں چند دوسرے افسانہ نگار روایتی انداز میں افسانے لکھتے رہے اور ادب میں اپنی پہچان پیدا کی۔ ان میں سے آغا بار، مرزا ریاض، مسعود مفتی اور غلام الشقلین نقوی نمایاں ہیں۔ آغا بار اور مرزا ریاض نے انارمل جنس کا مطالعہ پیش کیا۔ ان کے ہاں جنسی نفیات کے مطالعے اور تکنیکی اعتبار سے چوکاتے کا عمل متوجہ کرتا ہے۔ مسعود مفتی اور غلام الشقلین نقوی نے ۱۹۶۵ء کی جنگ کے تجربے کو اپنے افسانوں

کا موضوع بنایا۔ مسعود خشتی نے اس حوالے سے ایک افسانوی مجموعہ ”رگ سنگ“ پیش کیا۔ اس سے پہلے ان کا محبوب شیشہ، کے نام سے ایک افسانوی مجموعہ شائع ہو چکا تھا۔ اس میں سماجی حقیقت نگاری ملتی ہے۔ ان کا افسانہ ”تام“، ہمارے معاشرے کے درمیان طے کی عورت کی تصویر پیش کرتا ہے مسعود خشتی کے ماں شر کی قوتیں خیر کی قوتوں پر غالب رہتی ہیں۔ ”رگ سنگ“ میں ایک مثالی اخلاقی صورت حال دریافت کی گئی ہے مسعود خشتی نے ۱۹۶۵ء کو ہی نہیں ۱۹۷۱ء کو اسے اور اس سے قبل کی مشرقی بنگال کی صورت حال کو بھی موضوع بنایا ہے۔ ان کے ہاں اکثر شر خیر پر غالب رہتا ہے اور یہی ہمارے دور کا المیہ ہے۔

(۱۹) غلام اشفاق نقوی کے ہاں بھی گرافٹی شعور ملتا ہے۔ نقوی کے افسانوں کا منظر نامہ ہمارے اپنے وطن کا پیدا کردہ ہے۔ ان کے ہاں دھرتی کی بوباس ملتی ہے۔ انی نے ان سے ۱۹۶۵ء کی جنگ کے تناظر میں علی مٹی کی خوشبو، جیسا افسانہ لکھا۔ نقوی نہ تو مغرب سے آئی ہوئی تحریکوں سے متاثر ہوتا ہے۔ نہ مغرب زدہ مشرقی ماحول پیش کرتا ہے۔ اس کے ہاں افسانے میں کہانی بن اپنے عروج پر موجود ہے۔ نقوی کی افسانہ نگاری کے بارے میں وزیر آغا لکھتے ہیں:

”غلام اشفاق نقوی کے فن کا سب سے امتیازی وصف یہی ہے کہ وہ قاری کو کہانی کے سیل رواں میں لے ہالے جاتا ہے۔ آپ پہلے ہی سیر الگات بلکہ بعض اوقات افسانے کی پہلی چند سطور کو پڑھتے ہی کہانی کا رقبہ قدرت میں چلے جاتے ہیں اور پھر وہ جس طرح چاہتا ہے آپ کے احساسات سے کھیلتا چلا جاتا ہے تا آنکہ کہانی ختم کرنے کے کافی عرصہ بعد آپ دوبارہ اپنے بدن میں واپس آتے ہیں“

(د اوراق، مئی جون ۱۹۸۳ء، صفحہ ۳۹)

۱۹۷۰ء کی دہائی میں بہت سے وہ افسانہ نگار مشہور ہو کر مستند ہوئے جو ۱۹۶۰ء کی دہائی سے لکھ رہے تھے۔ اور بہت سے نئے افسانہ نگار سامنے آئے۔ ۱۹۶۰ء کی دہائی کے لکھنے والوں میں سے یہ نام اہم ہیں:

عبد اللہ حسین، رشید امجد، خالدہ حسین، عرش صدیقی، احمد منشا یاد، مسعود اشعر منصور، قصیر، آغا سہیل، منظر الاسلام اور غلام صغور وغیرہ۔ جب کہ ۱۹۷۰ء کی دہائی

میں نئے افسانہ نگار بھی سامنے آئے ہیں۔ ان میں سے اہم افسانہ نگار یہ ہیں:

فرخندہ لودھی، مرزا حامد بیگ، احمد جاوید، افتخار احمد، طارق محمود، زاہدہ حنا، سائرہ ہاشمی، مقتدر حسین تارڑ اور اکرام اللہ وغیرہ۔

مذکورہ افسانہ نگاروں میں سے چند ایک کا قدرے تفصیلی سے جائزہ لینے کی کوشش کرتے ہیں تاکہ - جذباتک نمائندہ رجحانات سامنے آسکیں۔

(۵۷) عبداللہ حسین کے افسانوں کا مجموعہ ۱۹۸۲ء میں شائع ہوا۔ مگر اس کے بیشتر افسانے

مطبوعہ تھے۔ مجموعے کا نام اس میں شامل ایک ناول "نیشہ" کے نام پر ہے۔ عبداللہ حسین

کے افسانوں کی ایک بہت بڑی خوبی یہ ہے کہ انہیں کسی بھی امکانی صورت حال میں رکھ کر پیش کیا

جاسکتا ہے۔ اس میں انسان کے بالمتقابل وقت ہے۔ وقت جو زبان و مکان دونوں پر محیط ہے

دونوں حوالوں سے عذاب لاتا ہے۔ اکی عذاب کی تصویر نیشہ میں ملتی ہے۔ جلاوطن ایک ایسے

فرد سے ملاقات کرتا ہے جو اپنے ارض سے کٹ کر خود اپنے آپ سے کٹ گیا ہے۔ اپنے آپ سے

جھکا نہ شخص کی تصویر آج کے انسان کی علامت ہے، جو خود اپنی ہی تلاش میں محو سفر ہے۔ ندی میں

افراد اور قوموں کے شعور اور لاشعور بہتے نظر آتے ہیں۔ دھوپ میں ماضی، حال اور مستقبل کی خوبصورت

گھٹی ہو گئی ہے۔ اس میں باپ بیٹے کے حوالے سے اپنے ماضی کو یاد کرتا ہے۔ ایسے ہی "مہاجرین"

میں بھی یادیں ہیں۔ تلخ اور دردناک یادیں۔ جو تعلق کے لمحے کی رفیق ہوتی ہیں۔

عبداللہ حسین کو جزئیات نگاری پر پوری گرفت ہے، جو کچھ دیکھتے ہیں، اسے دکھانا

کے لئے ہیں جس کے لئے مشاہدہ کے ساتھ مجاہدہ بھی ضروری ہے۔ عبداللہ حسین کے ہاں مشاہدہ

کی ہی کیفیت موجود ہے۔

(۵۸) رشید امجد کے چار افسانوی مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ بے زام آدم کے بیٹے، اوریت پر گرفت

سہ پہر کی حنا، اوریت جھڑ میں خود کلامی۔

رشید امجد نے اپنے پیش رو انتظار حسین اور انور سجاد کے انداز سے الگ اپنی راہ

اپنائی ہے۔ ان کے ہاں حال سے ماضی اور ماضی سے حال تک ایک واضح سفر ملتا ہے۔ وہ

حقیقت سے استعارے تک اور استعارے سے حقیقت تک پہنچتے ہیں۔ اس طرح ان کے

استعارے مبہم نہیں رہتے ہیں۔ ان کے ہاں تحریر ہی افسانہ ملتا ہے، اس لئے ان کے ہاں استعارہ

کھوس نہیں پاتا۔ تحریر ہی سہا ہے۔ مگر ان کے ہاں بعض اوقات کئی استعارے ایک حقیقت

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

کی طرف سفر کرتے ہیں۔

رشید امجد کے کردار بے چہرہ ہیں کہ وقت نے ان سے چہرہ پھین لیا ہے۔ ان کے ہاں شہری حیدت ملتی ہے۔ انہوں نے عصری صورت حالی کو ہمیشہ سامنے رکھا ہے۔ ماحول اور وقت کے جبر کو انہوں نے استعاراتی سطح پر پیش کیا ہے۔ ان کی زبان میں شعریت ہے اور اسلوب اپنا خاص ذائقہ رکھتا ہے۔ محمد منشاویاد بھی رشید امجد کی طرح ہاد پلنڈی سے تعلق رکھتے ہیں۔ مگر دونوں میں فرق یہ ہے کہ رشید امجد کے ہاں علامتی اور تجریدی رنگ غالب ہوتا ہے جب کہ منشاویاد کے ہاں کہانی بنی۔ ان کے افسانوں کے مجموعوں کے نام یہ ہیں :

”بند مٹھی میں جگنو“، ”ماس اور مٹی“، ”خلا اندر نہلا“،

یاد کے افسانوں کے بارے میں وزیر آغا لکھتے ہیں :

”آج کے افسانہ نگار نے ایک کسادہ ظرف کا مظاہرہ کرتے ہوئے بو اور خوشبو کی کہانیاں لکھی ہیں اور کبھی کبھی ان دونوں منطقوں سے آگے جا کر ایک ان دیکھی ان پھوٹی دنیا کے دروازوں پر بھی دستک دی ہے۔ یہ داخلی اڈویسی ابھی جاری ہے اور اس کے ذریعے نئے سے نئے امکانات سامنے آرہے ہیں۔ محمد منشاویاد کے افسانوں کا مجموعہ ”ماس اور مٹی“، اس داخلی اڈویسی ہی کا ایک درخشندہ سلسلہ ہے جس کی بدولت جدید اردو افسانے کو تازہ خون ملا ہے“

(د اوراق، ستمبر اکتوبر ۱۹۸۱ء، صفحہ ۳۰۳)

یاد کے افسانوں میں معانی کی ایک سے زیادہ سطیں موجود رہتی ہیں۔ مثلاً ”دستک“ میں ”جی“ ثقافتی انما کی نمائندگی کرتا ہے۔ ”ماس اور مٹی“، ”گلانا تو“ واحد مشکلم یا انسان کا ہمزاد ہے۔

یاد کہانی کہنے کا فن جانتا ہے۔ اس کے ہاں جزئیات پر پوری توجہ ملتی ہے۔ وہ افسانہ

لکھنے کے فن کا سلیقہ جانتا ہے، اس لئے اس کے افسانوں میں ابہام کا الزام عائد نہیں ہوتا

عزیز صدیقی کے افسانوں کے مجموعے ”بابر کھن سے یادوں“، ”کو آدم جی ادنیٰ انعام ملا۔“

دیر مجموعہ ۱۹۷۸ء میں شائع ہوا اس مجموعے کے افسانے بھی دور جدید کی حیدت کو پیش

کرتے ہیں، جو دو عالمی جنگوں کی پیداوار ہے۔ انسان اپنی شناخت کھو بیٹھا ہے۔ انسان

کی اخلاقیات ڈیریا ٹینسل سٹور کی تجارت کی پیداوار ہے۔ انسان کے بے چہرہ ہونے اور اپنی

شناخت کم کر بیٹھنے کی کیفیت ”بھڑپ“ میں ملتی ہیں۔ انسان تنہا رہ گیا ہے۔ فرد کی ذات ہی اس کی کائنات ہے۔ اس کی تصویر ہمیں ”نیم لکھنی کا عذاب“ میں ملتی ہے۔

”مہور کے پاؤں“ میں طبقاتی تضاد کو واضح کیا گیا ہے۔ ان کے مجموعے کا سب سے طویل افسانہ ”فرشتہ“ ہے۔ یہ بیانہ انداز کا افسانہ ہے۔ اس میں سوسائٹی کے جبر کے ساتھ فرد کی مفاہمت کو پیش کیا گیا ہے۔ ”چوتھا مجموعی“ میں علامات کے حوالے سے روشنی کا سفر دکھایا گیا ہے۔ ”باہر کفن سے پاؤں“ میں علامتی انداز اختیار کیا گیا ہے۔ اس کا بنیادی موضوع انسانی تمدن کا ارتقاء ہے۔

عرش صدیقی کے ہاں علامتی انداز موجود ہے۔ مگر ان کے ہاں علامت خیال کی تشکیل کے ساتھ ساتھ ترسیل بھی کرتی ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کے ہاں افسانے سے قصہ بن جتم نہیں ہوا۔ ان کے ہاں افسانہ کئی سطح پر اپنے معنی دیتا ہے۔ اور تہ در تہ معنویت کا حامل ہوتا ہے ان کے فن کے بارے میں اے۔ بی۔ اشرف کی رائے ہے د

”کہتے تھے باہر کفن سے پاؤں“، تک جنس فنی سفر دکھائی دیتا ہے۔ اس میں نہ صرف خیال کا ارتقاء نمایاں نظر آتا ہے۔ بلکہ ایموجے کے استعمال اور تلازمہ خیال میں گہرائی کا بہتر ربح بڑھتا گیا ہے اور بعد کے افسانوں کی تکنیک میں تمثالی آفریں اور تلازمہ خیال کو خاص طور پر دخل حاصل ہے،

دکھنے اور پرانے افسانہ نگار، صفحہ : ۱۲۹

عرش صدیقی کا ذہن واضح ہے اور وہ زندگی میں ایک معنی محسوس کرتے ہیں۔ ان کے ہاں دورِ جدید کی لائینی صورت حال میں فرد اور اس کی ذات کا ایک جواز موجود ہے۔ ان کے ہاں فرد کی ذات کو لاحق تمام خطرات کا ادراک موجود ہے۔ مگر انہیں کائنات میں موجود تخلیقی قوتیں یقین بھی ہے۔ یہ یقین ان کے ہاں ایسی علامات کو لانے کا باعث ہوا ہے جن کے ذریعے ہم زندگی کی حقیقتوں کا باآسانی ادراک کر سکتے ہیں۔

مسعود اشعر کے ہاں زندگی کی ایک ذاتی تشریح ملتی ہے۔ وہ زندگی کا سیدھا عکس پیش کرنے کی بجائے شعور کی رو میں لکھتے ہیں اور اشیاء کو اور واقعات کو بڑا ہم ساربط دیتے ہیں۔ ایسا ربط کو یا خواب دیکھ رہے ہیں۔ اشعر کے بیشتر افسانوں میں واحد کلم کا صیغہ استعمال ہوا ہے۔ جو کہ زندگی کی ذاتی تشریح کرنے کے لئے ضروری بھی تھا۔

مسعود اشعر کے ہاں فرد کا مسئلہ بھی ملتا ہے اور اجتماع کا مسئلہ بھی خصوصاً ملک کا مسئلہ۔ ان کے ہاں واحد متکلم کبھی تو فرد کی نمائندگی کرتا ہے اور کبھی ملک کی، جیسے ”طیراً ابابیل“ میں واحد متکلم ملک کی علامت ہے۔

مسعود اشعر کے ہاں فرد کا مسئلہ بہت گہرا ہے۔ اس کے لئے اپنے وجود کو بچانا ضروری ہوگا ہے کبھی وہ نجوم میں گم ہو کر ایسا آپ بچاتا ہے، کبھی اپنی علیحدگی کو تسلیم کر کے اور کبھی کسی دوسرے فرد سے رابطے کے ذریعے۔

مشعود اشعر کا ایک افسانہ ”آنکھوں پر دونوں ہاتھ“ میں فرد رفاقت کی تلاش میں ہے۔ وہ عوام سے نفرت بھی کرتا ہے۔ مگر بلندی کی سیڑھیاں بھی انہی کے آس پاس سے ہی شروء ہوتی ہیں، وہ ان میں جاتا ہے مگر اوپر جانے کے لئے، مگر جب اوپر پہنچتا ہے تو رفاقت سے محروم ہے۔ وہ مکالمے کی کوشش کرتا ہے۔ مگر مکالمہ نہیں ہو پاتا۔ اس نے طوفان کی خبر سن رکھی ہے۔ ہر شخص کا عمل اس کی تصدیق کرتا ہے۔ مگر زبان سے کوئی کبھی تصدیق نہیں کرتا۔ یہ ساری کی ساری ۱۹۷۰ کے ایسے کی تصویر ہے۔ ان کے ہاں بہت سے افسانے مشرقی پاکستان کے پس منظر میں ہیں اور اپنے تہذیبی اور سیاسی پس منظر کے حوالے سے معنویت کے حامل ہیں۔ یہی معنویت ان افسانوں کو روح عصر کا نمائندہ بناتی ہے، اور حقیقت کا ترجمان بھی۔ مسعود اشعر کے افسانے LONELY CROWD کے فرد کا ایسے پیش کرتے ہیں۔

(۲۶) **خالہ جبین کا مسئلہ** ”انسانی“ اور ”لفظ“ ہیں۔ انسان جو حیات محض کا نمائندہ ہی نہیں، اقتدار کا نمائندہ بھی ہے، اور لفظ سچائی کی قدر کی نمائندگی کرتا ہے۔

خالہ جبین کے ہاں جدید معاشرت کی صورت حال ملتی ہے۔ نئے دور میں زندگی کے چھوٹے چھوٹے اور بڑے بڑے مسائل جو ہر وقت اسے گھیرے ہوئے ہیں۔ جن سے کسی پہلی نجات نہیں جن کے اندر گھر کو فرد زندگی گزارنے پر مجبور ہے۔

خالہ کے ہاں صوفیانہ تصور ملتا ہے۔ اس کے افسانوں کا واحد متکلم اپنے اندر موجود غلاطت اور زہر پر توہ خواں ہے۔ چند ایک مثالیں:

”میرے اندر تو بے انتہا غلاطت ہے اور مسجد میں تو صرف پاک صاف لوگ جاتے ہیں؟“ (گلی)

”تب میں نے دیکھا کہ میری زبان پر ایک آبلہ برسرِ اندر بہت اندر اُتر رہا ہے اور اس

کا زہر میرے کہن میں گردش کر رہا ہے“ (ترباق)

خالدہ حسین کے ہاں تصوف کے خیالات پس منظر کے طور پر ملتے ہیں۔ مثلاً

”تب میں نے یاد کیا کہ گدڑی پہننے کے آداب، درجے اور شرف کب کب کس کس

کو ملتے ہیں اور میں نے ملا سوچے سمجھے وہ گدڑی پہن لی تھی“ (ترباق)

خالدہ حسین کے ہاں لفظ اور کاغذ بھی ایک مسئلہ ہے۔ فرد کاغذ اور لفظ کے دربرو ہے۔ مثلاً:

”کاغذوں کی آندھی تیز ہو گئی۔ بج بستہ ہواؤں میں کاغذ پھرتے برس رہے تھے

میرے چاروں طرف مجھ پر“ (ترباق)

خالدہ حسین کے ہاں وجود ایک بہت بڑے مسئلے کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ اشیاء کے دو

برو ہو کر اپنی معنویت کھو چکا ہے۔ موجودہ معاشرت میں فرد ہی غیر ضروری شے ہے۔ اس کے

اظہار کی ایک صورت ”پہاڑیں ملتی ہے“:

”سب کا سب پہاڑ میری دائیں جانب اکھڑا ہوا۔ اور میں تنہا ایک جانب غیر ضروری

کا پوسٹر اٹھٹے کھڑی رہ گئی“ (پہاڑ)

خالدہ کے افسانے ”پیار کہانی“ کا واحد مکالمہ اپنی رفیق کو تنہا چھوڑ آیا ہے کیونکہ ویرانے

میں اسے یہ بتانے والا کوئی نہیں تھا کہ اس کی رفیق زندہ ہے یا مگر گئی ہے۔ وہ اب تک اسی

سوال میں الجھا ہوا ہے کہ وہ زندہ تھی یا مردہ۔ کیا اسے اٹھا کر لے آنا چاہیے تھا یا نہیں۔ یہ رفیق

در اصل واحد متکلم کا باطن ہے جس سے پھر کر وہ ایک سوالیہ نشان ہو گیا ہے۔

خالدہ کے افسانے علامتی ہیں۔ ان کی علامات معنی کی تنہا میں اضافے کا باعث بنتی ہیں

ابہام کا ذریعہ نہیں۔ خالدہ کی زبان یاگزیرہ اور ان کے افسانوں کی فضا یاگزیرہ تہے یہی ان کا

کارنامہ خاص ہے اور یہی ان کے افسانوں کے مجموعے ”پہچان“ کی پہچان ہے۔

منظر الاسلام کے افسانوں کے مجموعے یہ ہیں:

”گھوڑوں کے شہر میں اسلا آدمی“، ”باتوں کی بارش میں بھگیتی رطکی“،

منظر اسلام کے ہاں بھی افسانہ لکھنے کا جدید انداز ملتا ہے۔ وہ آزاد تلازمہ خیال اور شعور

کی رد کی تکنیک میں افسانہ لکھتے ہیں۔ ان کے ہاں کہانی لفظوں کے جنگل میں ایک پھوٹی سی

یگڑ بڑی برنج سفر رستی ہے۔ پھر ادھر ادھر کیا ہے؟ ادھر ادھر کردار اور علامتیں ہیں، جو

کہانی کی اسی بگڑنڈی کو بامعنی بلکہ کثیر المعانی بناتے ہیں۔ مظہر الاسلام کے ہاں ایسٹرکٹ (ABSTRACT) بے سطر (CONCRETE) کو بگڑتے ہوئے، پھر آہستہ آہستہ ایسٹرکٹ ہو جاتا ہے۔ مظہر الاسلام کے ہاں بڑے چھوٹے موضوعات اور چھوٹے چھوٹے افراد ملتے ہیں۔ واقعات بھی معمولی ہوتے ہیں مگر جب ہم علامات کی سیڑھیائی اتر کر کہانی میں پہنچتے ہیں، وہاں معانی کا پانی گہرا ہوتا چلا جاتا ہے۔ اور معانی کی لہریں اوپر نلے آگے بڑھنے لگتی ہیں۔ مظہر الاسلام کے ہاں داخل اور خارج دو الگ دو دنیاں نہیں۔ وہ ایک اتحاد دنیا میں اس طرح باہم دگر سورت ہیں کہ انہیں الگ الگ بھی بنا بھی ممکن نہیں رہتا۔

26 ← انوار احمد نے ۱۹۷۱ء کی دہائی میں لکھنا شروع کیا اور اب تک انہوں نے پندرہ بیس کہانیاں ہی لکھی ہیں۔ وہ اہم افسانہ نگار ہیں کہ انہوں نے معیار کے لحاظ سے بہت اچھا لکھا۔ وہ اس وقت لکھتے ہیں جب وہ متاثر ہوتے ہیں اور سچ محج لکھنا چاہتے ہیں۔ انوار احمد کے ہاں افسانے نئے۔ کہانی مہنہ نہیں ہوتی۔ وہ بیانیہ تکنیک میں افسانہ لکھیں یا علامتی اور تجریدی انداز میں۔ کہانی ہر جگہ موجود رہتی ہے۔ ان کی علامات حقائق کو مسخ کر کے انہیں ہمارے لئے نامانوس نہیں کرتیں۔ بلکہ ہمیں ان حقائق سے قریب تر کر دیتی ہیں۔

27 ← انوار احمد انسٹو سے متاثر ہیں اور انسٹو کی طرح زندگی سے آفسا سامنا کرنے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک فرد کی تنہائی کے مسائل نہیں، کیونکہ وہ فیشن کی خاطر نہیں لکھتے، زندگی کی خاطر لکھتے ہیں۔ ان کے ہاں فرد کے اجتماعی مسائل ہیں اور ان اجتماعی مسائل کے حوالے سے انہوں نے زندگی کے حقائق تک رسائی حاصل کی ہے۔

انوار احمد کے ہاں طنز بہت واضح ہوتا ہے اور اس کی دھار بہت تیز ہوتی ہے۔ وہ زندگی کی تلخیوں کے فوج گر ہیں۔ وہ جبر کے خلاف فوج گر ہیں۔ کبھی احتجاج کی صورت میں، کبھی طنز کی صورت میں اور کبھی اس کی مکروہ تصویر دکھا کر۔

انوار احمد کے افسانوں "امر، انوں جی"، "گوئی غراہٹ" اور "بھیدوں کے ساتھ رات" میں طبقاتی اور معاشی مسک موجود ہے۔ ریت کا رزق میں عورت کی دہری مظلومیت کی تصویر ابھرتی ہے۔ "آسٹروٹرف"، "میں امیر بیٹوں کے غریب اور بوڑھے باپ کا المیہ پیش کیا گیا ہے۔ ایسے ہی نور دانی وی ماری وی لڑکی عیسٰی، ہیں زندگی کی ٹھونکوں کو پیش کیا گیا ہے۔

انوار احمد نے علامتیں تاریخ سے بھی اخذ کی ہیں اور اپنے آس پاس سے بھی جیسے ”پھلوؤں کے ساتھ رات“، ”میں تاریکی، رات، پھلو اور زہر کی علامتیں منفی قوتوں کی نمائندگی کے لئے آس پاس سے حاصل کی گئی ہیں۔“ درواں دی ماڑی درطی عیسیٰ، میں ہاتھی والوں کی علامت تاریخ سے حاصل کی ہے۔

انوار احمد کے ہاں زبان خامی چمکتے ہیں۔ ان کے ہاں اظہار کا خوبصورت انداز ملتا ہے۔ ان کا اسلوب ٹھوس جامع اور خوبصورت ہے۔ وہ ایک مرکز کو کئی کئی پہلوؤں سے روشن کرتے ہیں۔ پھر یہ علامت آس پاس کو روشن کرتے ہوئے آفاق پر محیط ہو جاتی ہے۔ یہی انوار احمد کے افسانوں کی خوبی بھی ہے۔

طارق محمود نے ایک افسانوی مجموعہ پیش کیا ہے۔ ”سہ جدہ“ اس میں ہماری تہذیبی زندگی کے انتشار اور انسان کو دہریش مسائل کا احاطہ کیا گیا ہے۔ لکھنے والا شرف نے اپنے مضمون میں ان کی کہانیوں کو پانچ مختلف موضوعات پر محیط قرار دیا ہے۔ بعض کہانیاں مشرقی پاکستان کے ایسے کو پیش کرتی ہیں۔ جیسے ”آئی لینڈ“، ”بلال باغ“، ”سرکس“، بعض میں انگلستان کی میکا کی زندگی ہے۔ جیسے ”بائیس سال بعد“، ”ڈیزی فلاور“، ”تنہائیوں کا سجوم“، بعض پاکستان کی دیہی اور شہری زندگی کے تناظر میں اپنا مفہوم حاصل کرتی ہیں جیسے ”تیل کی دھار“، ”بھولا“، ”سہ جدہ“، ”بریک ڈاؤن فاصلوں کے درمیان“، ”تازش“، بعض مابعد الطبیعات سے متعلق ہیں۔ جیسے ”دو دروں میں گھرا“، ”فالٹو آدمی“، ”رات رات میں“، ”بارش کا آخری قطرہ“، بعض سیاسی صورت حال سے متعلق ہیں جیسے ”سیوریکل چیز“ اور ”سرکس“۔

گویا طارق محمود نے ہماری موجودہ زندگی کے کئی پہلوؤں کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ طارق محمود کے ہاں زبان کی سطح پر ایک نئی وسعت کی تلاش بھی ملتی ہے انہوں نے پنجابی کے بہت سے الفاظ سے اردو کو ایک نئی وسعت عطا کی ہے۔ ان کے ہاں قصہ اور اسلوب آپس میں ہم آہنگ ہیں۔ غرض ان کے ہاں زندگی کے اصلی رنگ ملتے ہیں۔ یہ تھتے چند افسانہ نگار جن کا قدرے تفصیل سے ذکر کر دیا گیا ہے۔ ورنہ اس وقت بے شمار افسانہ نگار موجود ہیں۔

ڈراما (قیام پاکستان کے بعد)

اردو میں ڈرامے کی روایت زیادہ توانا نہیں ہے۔ قیام پاکستان کے بعد بعض ہال بھی تعمیر ہوئے اور ڈرامے کے فروغ کا باعث ہوئے۔ نئے دور کے نقاضوں اور زندگی کی پیچیدہ صورت حال نے بھی ڈراما نگاری کی ضرورت بڑھا دی۔ ریڈیو نے نثری ڈراما اور ٹیلی ویژن نے ٹیلی ویژن ڈرامے کی نئی امانت کو جنم دیا۔ آج تینوں قسم کے متعدد ڈرامے لکھے جا رہے ہیں۔ اس لیے ان تینوں اقسام کے ڈراموں کا ذیل میں الگ الگ تذکرہ کیا جاتا ہے۔

مرزا ادیب کو ۱۹۶۹ء میں ڈراما نگاری پر سب سے بڑا فنی انعام ملا ہے مگر وہ اعلیٰ درجے کے ڈراما نویس نہیں۔ ان کے کردار کھڑپتیاں ہیں اور ڈرامے کا دارو مدار ہی کردار نگاری پر ہوتا ہے۔ انہوں نے پوری طوالت کا ڈراما "مشیشہ کی دیوار"، لکھا مگر یہ بھی فنی طوع پر کمزور ہے۔ ان کے ڈراموں کے پانچ مجموعے شائع ہو چکے ہیں

(۱) آنسو اور ستارے (۲) لہو اور قالین (۳) ستون (۴) فیصل شب (۵) پس پردہ۔

خواجہ معین الدین ۱۹۲۵ء — ۱۹۷۱ء کو تمثیل نگاری سے خصوصی انس تھا ان کے ڈراموں کا اسلوب عوامی تھیٹر سے مماثلت رکھتا ہے۔ ان کے ہاں طنز نگاری میں نیا پن ملتا ہے۔ وہ مکالموں، کرداروں کے روپ بہروپ اور ان کی حرکات و سکنات سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔ خواجہ کے چند ایک ڈرامے یہ ہیں :-

- ۱۔ لال قلعہ سے لالو کھیت تک ۲۔ جب تک چکے سونا ۳۔ وادی کشمیر۔
- ۴۔ مرزا غالب بند روڈ پر ۵۔ تعلیم بالغاں

”لال قلعہ سے لالو کھیت تک“ دہلی کے فسادات اور ان کی کراچی میں آمد کی کیفیت کو پیش کرتا ہے۔

امتیاز علی خان عشرت رحمان نے ڈراما نگاری پر خصوصی توجہ دی۔ انہوں نے بہت سے ڈرامے لکھے، جن میں طبع زائد اور تراجم دونوں شامل ہیں ان کے ڈرامے فنی لحاظ سے بہتر ہونے کے باوجود فکری لحاظ سے زیادہ گہرائی کی حامل نہیں ان کا ایک

ڈراما ”کالا سورج“، نئی حیثیت کا حامل ہے مگر اس کا تاثر بھی بھرپور اور ہمہ گیر نہیں۔ ان کے ڈرامے یہ ہیں:

- ۱۔ لال تلخہ کی شام ۲۔ شاہ جہاں ۳۔ نیا سویرا ۴۔ ایک دل چار آنکھیں ۵۔ سورج ہے تماشا ٹی ۶۔ کالا سورج ۷۔ شادی سے پہلے ۸۔ آپ کون ؟ ۹۔ یہ تیرا بیان غالب

عشرت رحمان نے کئی تراجم بھی کیے۔

انتظار حسین نے افسانہ اور ناول میں خصوصی مقام حاصل کیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی انہوں نے ڈرامے بھی لکھے۔ وہ بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں، اس لیے اُن کے ڈراموں میں بھی داخلی رنگ نمایاں ہیں۔ مکالموں کا انداز سادہ اور سہل ہے۔ اُن کے چند ڈرامے یہ ہیں۔

- ۱۔ خالوں کے مسافر ۲۔ مایا ۳۔ ہماری بستی (ترجمہ)

ہاجرہ مسرور بھی بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں۔ مگر انہوں نے ڈرامے بھی لکھے۔ وہ فنِ ٹیلی پر زیادہ عبور نہیں رکھتیں، لیکن اس کے باوجود ان کے ہاں بعض فنی خوبیاں پائی جاتی ہیں۔ ان کے ڈراموں میں ہمارا مقامی ماحول اور ہماری دھرتی کی بو باس محسوس ہوتی ہے۔ ان کے چند خاص ڈرامے یہ ہیں:

- ۱۔ لڈری خالہ ۲۔ تہ خانے ۳۔ دسک ۴۔ وہ لوگ ۵۔ حسن و عشق اور ندو میاں، ہاجرہ نے مرزا شوق کی مثنوی زہر عشق کو بھی ڈرامائی شکل دی ہے۔

کمال احمد رضوی ڈرامے کے اداکار ہونے کے ساتھ ساتھ ڈراموں کے مصنف بھی ہیں۔ اُن کے ہاں مزاحیہ رنگ غالب ہے۔ یہ مزاح خاصا عامیانا ہوتا ہے۔ انہوں نے طبع زاد ڈرامے بھی لکھے اور ترجمے بھی کیے ہیں۔ ان کے چند مقبول ڈرامے یہ ہیں:

- ۱۔ کس کی بیوی کس کا شوہر ۲۔ دغا باز ۳۔ لنگے کی ڈائری (ترجمہ)

بالو قدسیہ بھی افسانہ نویس اور ناول نگار ہیں۔ انہوں نے معاشرتی اور قومی مسائل کو اپنا موضوع بنایا۔ ان کے مکالموں میں سادگی اور روانی پائی جاتی ہے اُن کے ہاں ادبی حسن اور فنی پختگی ملتی ہے۔ اُن کے درج ذیل سٹیج ڈرامے خصوصی

ذکر کے قابل ہیں :

۱۔ آدمی بات ۲ منزل بہ منزل ۳ اک تیرے آنے سے پہلے ۴ اہل کرم
۵ بزدل ۶ زمین کی بھوک ۷ یہ جنوں نہیں تو کیا ہے ۔

قیام پاکستان کے بعد شیخ ڈرامے کے ساتھ ساتھ نشریاتی ڈرامے نے بھی خاصی ترقی کی ہے۔ نشریاتی ڈرامے کے مصنفین کا تعداد خاصی زیادہ ہے۔ اس میں صرف مکالمے سے ہی ساری باتیں پیش کی جاتی ہے۔ اس میں اداکاروں کے روپ، حرکات و سکنات اور نظر کی سہولت حاصل نہیں ہوتی۔ یہ کیفیات بھی مکالموں کے ذریعے ہی اجاگر کی جاتی ہیں۔

رفع پیر نے ریڈیو پاکستان کے لیے بہت سے ڈرامے لکھے۔ وہ ایک ماہر فنکار ہیں۔ مگر ان کے ہاں طبع زاد ڈرامے بہت کم ہیں۔ اس لیے ہماری قومی اور سماجی زندگی سے ان کا رشتہ زیادہ مضبوط نہیں۔ ان کے مشہور ڈرامے یہ ہیں :

۱۔ یلی ۲۔ ناموس ۳۔ دیوانہ بکار خویش ۴۔ سناٹا ۵۔ ولے بغیر گزشت
۶۔ مار آستین ۷۔ نواب صاحب ۸۔ نقاب ۹۔ اوتار

۱۰۔ فریبِ اجل ۱۱۔ تکمیلِ حرم ۱۲۔ چراغ سے چراغ جلتا ہے۔
سید انصار علی ناصری نے ریڈیو پاکستان کے لیے بہت سے ڈرامے لکھے، جن میں سے چند ایک یہ ہیں

۱۔ طیب ۲۔ اخبار نویس ۳۔ بختاور ۴۔ شادی کی اونچ نیچ

شوکت تھانوی (۱۹۰۴ء — ۱۹۶۳ء) ریڈیو کے مقبول ڈرامانگار تھے۔ وہ معاشرتی مسائل کو مد نظر رکھنے کی بجائے چند کرداروں کی سطحی کشمکش اور داخلی تصادم کو پیش کرتے ہیں۔ ان کے ہاں فکری گہرائی نہیں ملتی۔ ان کے ہاں طنز و مزاح ملتا ہے۔ اور یہی طنز و مزاح ان کے ڈراموں کا مایہ و ہوتا ہے۔ ان کے چند مقبول ڈرامے یہ ہیں۔

۱۔ قاضی جی ۲۔ مولانا ۳۔ مغالطہ ۴۔ جوڑو ٹوڑ ۵۔ دوزخ

۶۔ ساہو کو آہنج نہیں ۷۔ لاشری کا ٹکٹ ۸۔ مرزا غالب کے ڈرامے ۔

شاہد احمد دہلوی (۱۹۰۴ء — ۱۹۶۹ء) نے بھی نشریاتی ڈرامے لکھے۔ یہ

زیادہ تر مانوخذ اور تراجم ہیں چند دلچسپ ڈرامے یہ ہیں:

۱۔ کھڑکی ۲۔ پروین و نثریا ۳۔ بیگم صاحبہ

یہ تینوں ڈرامے انگریزی سے مانوخذ ہیں۔

عمود نقی (۱۹۱۰ء — ۱۹۶۰ء) نے بھی نشریات ڈرامے لکھے چند ایک کے

نام یہ ہیں

۱۔ کلرک ۲۔ سیفی ۳۔ نیلو فر (مانوخذ)

ممتاز مفتی نے بھی نشریات ڈرامے لکھے۔ چند ایک کے نام یہ ہیں۔

۱۔ دروازہ ۲۔ آہ ۳۔ حج اکبر، ہوسوں لائٹز ۵۔ رکھوالا ۶۔ بھیمڑیں

خدیجہ مستور نے بھی نشریات ڈرامے لکھے۔ ان میں معاشرتی مسائل کو زیر

بحث لائیں۔ اور عمومی زندگی کی بعض خوبصورت جھلکیاں پیش کیں چند ایک کے نام یہ ہیں:

۱۔ دکھ سکھ ۲۔ آخری لمحوں کا سکون ۳۔ کھڑکی

سید عابد علی عابد، حکیم احمد شجاع، عشرت رحمانی، ڈاکٹر جاوید اقبال، اشفاق

احمد، بالو قدسیہ، نصیر اللہ، انور سجاد، کمال احمد رضوی اور سلیم احمد نے بھی نشریات

ڈرامے لکھے۔ جن میں کئی اور فکری لحاظ سے بہت خوبیاں پائی جاتی ہیں۔

ٹیلی ویژن

ٹیلی ویژن ڈرامے میں شیخ اور ریڈیو سے زیادہ سہولتیں موجود ہیں۔ ٹی وی

ڈرامے کے سلسلے میں کئی نام سامنے آئے ہیں۔ ان ڈراموں نویسوں نے بہت سے

ڈرامے لکھے۔ جن میں بعض فکری اور فنی لحاظ سے بہت اچھے ڈرامے قرار دیے جا

سکتے ہیں

ٹی وی کے ڈرامانگاروں میں ممتاز مفتی، خدیجہ مستور، عابد علی عابد،

ڈاکٹر جاوید اقبال، احمد ندیم قاسمی، اشفاق احمد، بالو قدسیہ، انور سجاد،

کمال احمد رضوی، اطہر شاہ خاں، سلیم احمد، امجد اسلام امجد نمایاں ہیں۔

ٹی وی کے ڈرامہ نگاروں نے ڈرامے کی بہت سی جہتوں کو دریافت کیا ہے

اور کئی فنی اور فکری لوازم کو خوب سے نبھایا ہے۔

سفر نامہ (قیام پاکستان کے بعد)

قیام پاکستان کے بعد اردو ادب میں سفر نامے کو بہت فروغ ہوا۔ بے شمار حصولِ علم، تلاشِ معاش یا نئی دنیاؤں کے مشاہدہ و مطالعہ کی غرض سے گئے گئے۔ اس لئے ان سفر ناموں نے ان دیکھی دنیاؤں کی تصویریں دکھائی ہیں اور اردو ادب کے قاری کے ذہنی افق کو وسیع کرنے میں ایک کردار ادا کیا ہے۔

اولاً محمود نظامی نے ”مظفر نامہ“ کے عنوان سے اور جی الانانے ”دیس بدیس“ کے نام سے سفر نامے لکھے۔ محمود نظامی کا انداز بیان چٹنی ہے۔ ان کے سفر ناموں میں فکر اور جذبے کی آمیزش نہیں تاثر بھی کرتی ہے اور سوچنے پر مائل بھی۔ محمود نظامی جب کسی جگہ پہنچتے ہیں، تو اپنی اپنے مشاہدے میں اپنے چین کو بھی شامل کر لیتے ہیں۔ مثلاً مسٹر کی سیر کرتے ہوئے انہوں نے فرعونوں کا دور اور اہراموں کی تعمیر کا عمل اپنے تخیل کی مدد سے دیکھا اور دکھایا ہے۔ گویا وہ جغرافیہ میں تاریخ بھی شامل کر دیتے ہیں

جی الانانہ اگرچہ اردو کے ادیب نہیں مگر دیس بدیس میں انہوں نے اپنے سفر امریکہ کی معلومات دلچسپ انداز میں تحریر کر دی ہیں اور بڑی مفید معلومات بہم پہنچائی ہیں۔ اختر براہن الدین بھی اردو کی کامیاب سفر نامہ نگار ہیں۔ انہوں نے شادی کے بعد مشرق و مغرب کے ملکوں کے بہت سے سفر کئے ہیں۔ انہوں نے اپنے سفر کی روداد اپنے دو دلکش سفر ناموں ”سات سمندر پار“ اور ”دھنک پر قدم“ میں رقم کر دی ہے۔ ان کی رائے بے لاگ اور مشاہدہ وسیع ہے۔ انہوں نے مختلف ملکوں کی تہذیب و معاشرت کی بہت اچھی تصویریں پیش کر دی ہیں۔ ان کے ہاں خوبصورت جھلکیں اور جزئیات نگاری نے ایک خاص دلکشی پیدا کر دی ہے۔

ابن انشا بنیادی طور پر مزاح نگار ہیں۔ انہوں نے دنیا کے بہت سے ملکوں کی سیر کی ہے۔ ہر جگہ ان کے اندر کا comic بیدار ہو جاتا ہے اور وہ ایک comic کی نگاہ سے ہر شے کو دیکھنے لگ جاتے ہیں۔ بہر حال ان کے ہاں مختلف ملکوں کی معاشرت کے بعض خوبصورت نقش بھی مل جاتے ہیں۔ ان کے سفر نامے دلچسپی کے لحاظ سے بہت بلند مقام رکھتے ہیں۔ سفر نامے میں بھی ان کا انداز مزاحیہ کالم کا سا رہا ہے۔ انہوں نے چلتے

ہو تو چین کو چلے، ”دنیا گول ہے“ ”آوارہ گرد کی ڈاٹری“ اور ابن بطوطہ کے تعاقب میں ”سفر نامے لکھے۔

فنون نے چار سفر ناموں کو متعارف کرایا۔ محمد اختر خالد نے ”سوانحی مہم“ لکھا۔ یہ ان کے مخصوص انداز بیان کے حوالے سے اور ان کے مشاہدے کی وسعت کی وجہ سے ایک خوبصورت سفر نامہ ہے۔ اب تک کے اردو سفر ناموں میں جو سفر نامہ سب سے اہم ہے وہ ہے محمد کاظم کا ”جرمنی میں ایک سال“ جو فنون میں قسط وار شائع ہوا۔ اس میں محمد کاظم نے بڑی تفصیل کے ساتھ اپنے دور و علو سفر و حضر بیان کی ہے۔ مختلف لوگوں کے کردار بڑی فنکاری کے ساتھ پیش کئے ہیں۔ محمد کاظم نے جرمنی کی تہذیب، ان کی زبان، وہاں کے اور دیگر ملکوں کے لوگوں کے مزاج کی تفصیل بڑی خوبصورتی سے پیش کی ہے۔ میرے خیال میں اس سفر نامے کی ایک بڑی خوبی اس میں ٹھٹھاؤ ہے۔ مصنف کو جزئیات کے پیش کرنے پر بڑی مہارت حاصل ہے۔ محمد کاظم ایک صاحب علم شخص ہیں۔ ان کا علم سفر نامے کی اضافی خوبی ہے انہوں نے جرمنی کے مختلف شہروں کے نام و صحیح جرمنی تلفظ میں (پہلی بار اردو ادب کے قاری کو بتائے ہیں۔

مسعود اشعر کا سفر نامہ چین بھی فنون میں چھپا۔ معلومات اور جزئیات نگار کی وجہ سے ایک خاص اہمیت رکھتا ہے۔

عطاء الحق قاسمی کے سفر نامے مختلف جرائد میں شائع ہوتے رہے ہیں۔ ”شوق آوارگ“ ”امریکہ ادھر امریکہ“ اور ہندوستان کا سفر نامہ ”مسافرتیں“ قاسمی بھی ایک مزاح نگار ہیں مگر انہوں نے مزاح سے کردار نگاری میں بڑی مدد لی ہے۔

انہوں نے مختلف ترقی یافتہ ممالک میں مقیم پاکستانیوں اور ان ملکوں کے بارے میں اچھی خاصی معلومات بہم پہنچائی ہیں۔ عطاء الحق قاسمی کو جزئیات نگار کی پرخاص عبور حاصل ہے۔ افراد کے مکالمے لکھنے میں بھی وہ کمال رکھتے ہیں۔

ممتاز مفتی نے سفر نامہ ”لیک“ لکھا۔ ادوار حال میں سفر نامہ ”ہند بھارت“ کے نام سے لکھا۔ ”لیک“ میں انہوں نے اپنا ”علی پور کا ایل“ والا جزئیات نگار کی انداز اپنایا ہوا ہے۔ وہ حج کی تفصیلات میں گم نہیں ہوتے۔ وہ یا تو حاجیوں کی کردار نگاری میں مصروف ہو جاتے ہیں یا اپنے جذبات کی جسم کاری میں محو ہو جاتے ہیں۔ یہ

تجسیم کاری مختلف حلقوں میں نزاع کا باعث بھی بنی۔ بہر حال یہ اپنے خوبصورت انداز بیان اور افسانوی طرین کاری و جبر سے بہت دلچسپی کا حامل ہے۔ اس میں ایک بات خاص طور پر کھٹکتی ہے۔ وہ یہ کہ انہیں ایک بات سے بہت چڑھے کہ حاجی اپنے ساتھ رکاوٹ لے جاتے ہیں۔ مگر وہ خود بھی تو رکاوٹ لے گئے ہیں، وہ ہیں قدرت اللہ شہاب، اس سفر نامے کا بہت ساحرہ شہاب صاحب کے روحانی کمالات کے لئے وقف ہو گیا ہے۔

”ہندیا ترا“ میں بھی انہوں نے خاصی خوبصورتی کے ساتھ سفر ہند کی تفصیلات جمع کر دی ہیں۔ اشفاق احمد نے ”سفر در سفر“ اور چند ایک دیگر سفر نامے لکھے ہیں۔ ”سفر در سفر“ میں دو سفر بیک وقت چلتے ہیں۔ ایک تو جھیل سیف الملوک کی جانب سفر اور دوسرا زندگی کا سفر۔ سفر نامے میں دوسرا سفر زیادہ حاوی ہے۔ اس لئے اسے آپ جیتی گنا زیادہ مناسب ہو گا۔ دوسرے چھوٹے چھوٹے سفر ناموں میں امریکا کا سفر نامہ، خوابوں کا جزیرہ، بہت خوبصورت سفر نامہ ہے۔ اس کی تکنیک افسانے کی ہے۔ اس میں امریکی کردار اور امریکی معاشرت کی بہت خوب نقاب کشائی کی گئی ہے۔

شیفین علی نے ”دجلہ“ لکھی۔ اس میں ان کے چار سفر نامے ہیں۔ ان کا ایک سفر نامہ ”برساتی“ اس سے پہلے ”مزید حقیقتیں“ میں شامل تھا شیفین علی جن ایک مزاح نگار ہیں انہوں نے چھوٹے چھوٹے واقعات سے بہت سے قہقہے اکٹھے کئے ہیں اور سفر کی بعض اچھی تفصیلات جمع کر دی ہیں۔

حکیم محمد سعید نے کئی سفر کئے اور بہت سے سفر نامے لکھے۔ وہ مزاجاً برل آدنی ہیں یہی وجہ ہے کہ انہوں نے سفر نامے لکھتے ہوئے بے نقیبی کا مظاہرہ کیا ہے انہوں نے مختلف ملکوں کے سفر نامے لکھتے ہوئے ان کی معاشرت کو خاص خوبصورتی سے اکٹھا کر دیا ہے۔

ممتاز سعید نے ”سفر نصیب“ میں دو سفر نامے اور دو خطے جمع کر دیئے ہیں۔ یہ دونوں سفر نامے ان کے خوبصورت انداز بیان اور ان کے تھکا اور ان کے گھرے مشاہدے کا ثبوت ہیں۔ اکل علمی ایک مدت سے امریکہ میں ہیں۔ ایک صحافی کے طور پر انہوں نے وہاں کا بہت اچھا مطالعہ و مشاہدہ کیا اکی مطالعہ و مشاہدہ کا نتیجہ ”نئی دنیا کا مسافر“ ہے

مستقر حسین تارڑ اردو کے مقبول سفر نامہ نگار ہیں۔ ان کے تیرے تلاش میں ”انہوں نے دنیا کے سفر کے بارے میں اپنے مشاہدات لکھے تھے۔ یوں لگتا ہے کہ پہلے وہ نئی دنیاؤں کی تیج کے

نے نکلے تھے۔ مگر اچانک ان کا سفر ایک خاص رنج پر مشتمل ہوا۔ اور وہ لڑکیوں کی تلاش میں نکل کر کھڑے ہوئے۔ چنانچہ ان کے سفر ناموں "اندلس میں اجنبی"، "اور نہانہ بدوش" میں دوسرا عمل نمایاں رہا۔

کزن محمد خاں کی کتاب "بینگ آمد" بھی ایک لحاظ سے سفر نامہ ہے۔ مگر اس میں انہوں نے سفر کی تفصیلات اور نئی دنیا کے حالات کی بجائے صرف "ذاتی آپ بیتی"، "تک اپنے آپ کو محدود رکھا ہے، لہذا اس کو صرف "آپ بیتی" ہی کہنا چاہیئے۔ البتہ "بسلامت ردی" سفر نامہ ہے مگر اس میں لڑکیوں کے بے جا اور تفصیلی تذکرے نے اس کو خاصا کمزور بنا دیا ہے۔

پروین عاطفہ نے مشرق بعید کا سفر کیا اور کرن ستی اور بگوئے، "لکھا۔ جو سفر کی بعض اچھی تفصیلات کی وجہ سے دلچسپ معلوم ہوتا ہے۔

ذوالفقار احمد تابش نے "جوار بھٹا" میں مختلف ملکوں کے سفر کو ایک روحانی سفر سے ملا کر ایک نیا افق دریافت کیا ہے۔ تابش صاحب "سید" سلسلے کے بزرگ ہیں۔ ان کا سفر نامہ "جوار بھٹا" ایک نئے ملک کے ساتھ ایک نئے عالم کو بھی دریافت کرتا ہے۔ اس پر تابش صاحب کے خوبصورت انداز بیان اور جزئیات نگاری پر قدرت نے اس سفر نامے کو اہم بنا دیا ہے۔ ریاض احمد ریاض کا سفر نامہ بوسنیل سفر بھی کئی حوالوں سے اہمیت رکھتا ہے۔

ان کے علاوہ بھی بہت سے سفر نامے لکھے گئے۔ مثلاً حمزہ فاروقی نے "آج بھی اُن دیس میں" شفیق عقیق نے "سیر و سفر" محمد عارف نے "حرم دیدہ دول" وغیرہ۔ اس کے علاوہ بہت سے ایسے اور غیر ایسے سفر نامے "سفر نامہ راج" بھی لکھے ہیں۔ مثلاً شورش کاشمیری کا "شب جاتے کہ من بوم" اور حافظ بصیر پوری کا "اُس دیار میں بعض حوالوں سے بہت رکھتے ہیں مؤخر الذکر سفر نامہ راج کے بارے میں بیش قیمت معلومات فراہم کرتا ہے۔

آپ بیتی

مصنف کے خود نوشت حالات زندگی کہ آپ بیتی کہا جاتا ہے۔ ویسے تو ادب کی ہر صنف میں مصنف کا ذاتی تجربہ موجود ہوتا ہے مگر درج ذیل امانت میں ذاتی واقعات کہ پوری یا ممکنہ حد تک سچائی سے بیان کیا جاتا ہے۔

۱۔ خطوط

۲۔ سفر نامے

۳۔ خود نوشت سوانح

۴۔ خاکے

خاکے، خطوط اور سفر نامے تو الگ امانت شمار کیے جاتے ہیں۔ صرف خود نوشت سوانح کو ”آپ بیتی“ کا الگ عنوان دیا جاتا ہے۔ قیام پاکستان سے قبل بہت کم آپ بیتیاں لکھی گئیں، جن میں سے بیشتر نامکمل ہیں۔ مثلاً مولانا جعفر تھانی کی کالابانی، ظہیر دہلوی کی ”داستانِ غدر“ اور افضل حق کی میرا فسانہ (رحمہ اول و رحمہ دوم) وغیرہ

قیام پاکستان کے بعد آپ بیتی کے میدان میں خاصا ہنگامہ رہا، اور بہت سی خوبصورت آپ بیتیاں لکھی گئیں۔ ہندوستان میں مولانا حسین احمد مدنی نے نقشِ حیات اور دیوان سنگھ نے ناقابلِ فراموش لکھ کر مکمل آپ بیتی کے نمونے پیش کیے اور اب حال ہی میں قرقو العین حیدر نے ”کار جہاں دراز ہے“ کے عنوان سے ایک ایسی آپ بیتی رقم کی ہے جو ادب میں لازوال کارنامہ شمار ہوگی۔

پاکستان میں آپ بیتی کی فہرست اب بہت مختصر نہیں رہی۔

عبدالمجید سالک نے سرگزشت کے عنوان سے آپ بیتی لکھی یہ ایک شخص اور عہد کی داستان کی۔ سالک نے اپنے احباب کے بہت اچھے خاکے بھی اس کتاب میں پیش کیے۔ ویسے ہیں۔ سالک نے نہ ہی اپنے آپ کو دونوں جہاں پر محیط کرنے کی کوشش کی ہے۔ اور نہ اپنے آپ کو حقیر قرار دیا ہے۔ انہوں نے سچائی کا پہلو تھانے کی بھی بہت کوشش کی ہے اور اس میں اکثر کامیاب نظر آتے ہیں۔ افراد کے بارے میں ان کا

رویدہ اعتدال کا حامل ہے۔ انہوں نے تاریخ کے ہنگامہ خیز دور کا عینی مشاہدہ کیا تھا۔ اس دور کی اکثر جھلکیاں اس کتاب میں نمایاں نظر آتی ہیں۔ انہوں نے جیل میں قیام کی روطہ بھی بڑی خوبصورتی سے رقم کر دی ہے۔ اس طرح زندگی کا کثیر پہلو تجربہ اور مشاہدہ اس کتاب میں نمایاں ملتا ہے۔ سالک نے ایک دور کی اجتماعی اور انفرادی زندگی کا بحر پور تصویریری پیکر تراش دیا ہے۔ اُن کا انداز بیاں سادہ، سلیس اور موضوع سے حفاظت رکھتا ہے۔

سر محمد یامین ایک سیاست دان تھے اور اکثر سیاست دانوں کی طرح سمجھتے تھے کہ سیاست کا مرکز ان کی ذات والا صفات ہے۔ یہی ان کے ”نامہ اعمال“ کی وجہ تعین ہے انہوں نے سیاسی تاریخ کے پس منظر میں ہونے والے واقعات کو اپنی کتاب میں پیش کر دیا ہے۔ ایسے بہت خفیہ گوشے ہماری نگاہوں کے سامنے آگئے ہیں، جن کے بغیر سیاسی تاریخ کی کئی گھٹیاں سلجھ نہ سکیں گی۔ سریامین کی نظر بہت وسیع ہے اور وہ اعلیٰ اشرافیہ طبقہ سے تعلق رکھنے کی وجہ سے اجتماعی زندگی میں تبدیلیوں کے ایک بہت اچھے مبصر تھے۔ اسی لیے ان کے ہاں بہت سے راز ہائے سر بستہ سامنے کی بات نظر آتے ہیں اور بہت سے داغ بھائے سینہ بے نقاب ہو گئے ہیں۔ سریامین کا انداز بیاں سادہ اور سلیس ہے۔ وہ عبارت آرائی کی بجائے حقائق کے اظہار پر زیادہ متوجہ نظر آتے ہیں۔

جوش ملیح آبادی (۱۸۹۶ء — ۱۹۸۷ء) کی یادوں کی بارات، ”ایک تنگہ خیز آبِ سیتی ہے۔ جوش نے اپنی زندگی کے چار بنیادی میلانات قرار دیئے ہیں — شعر گوئی، عشق بازی، علم طلبی اور انسان دوستی — شعر گوئی کے سلسلے میں ان کا دعویٰ ہے کہ انہوں نے کبھی بالقصد شعر نہیں کہا۔ عشق بازی وہ انسان کے لیے بہت ضروری خیال کرتے ہیں انہوں نے کل اٹھارہ معاشقے کیے، جن میں سے آٹھ کا حال اس کتاب میں بیان کیا ہے علم طلبی کے سلسلے میں ان کا دعویٰ ہے کہ تمام عمر اہل علم کی محبت میں بسر کی اور چوتھا میلان انسان دوستی، تو اس سلسلے میں ان کا دعویٰ ہے کہ وہ انسان کو دکھ میں مبتلا نہیں دیکھ سکتے۔ جوش کا چوتھا دعویٰ سچا ہوا تھوٹا بہر حال یہ بات توقع ہے کہ وہ عزت اور دکھ نہیں دیکھ سکتے۔ اسی لیے انہوں نے بہت سے لواہوں سے اپنے تعلقات قائم رکھے اور اسی لیے پاکستان کی طرف ہجرت کی۔ ان کی انسان دوستی ایک نواب کی انسان

دوستی ہے۔

جوش نے اپنے احباب کے خاکے پیش کرنے میں لفظیات کا بے پناہ ذخیرہ خرچ کر ڈالا ہے۔ بہر حال وہ بہت سے دوستوں کے کردار اُبھارنے میں بہت کامیاب ہوئے ہیں۔ ان میں ایک شخصیت مولانا عبدالسلام کی ہے۔ ایسے ہی کئی دوسرے دوستوں اور ہزرگوں کے خاکے بڑی کامیابی سے پیش کیے ہیں۔

انہوں نے اس کتاب میں سچ بولنے کی کوشش کی ہے اور کافی حد تک کامیاب ہیں۔ اسی صداقتِ اظہار کے لیے انہوں نے اپنے معاشقوں کا حال بھی لکھ دیا ہے۔ جوش کے ہاں تاریخی حوالہ خاصاً کمزور دکھائی دیتا ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ جوش تاریخ کے ہیرو نہیں اور ان کے لیے وہ دنیا شاید قابلِ ذکر ہی نہیں، جس کے وہ ہیرو نہ ہوں۔

جوش کے ہاں منفرد انداز بیان ملتا ہے۔ اسمائے صفات کا ایک دریا بہتا چلا جاتا ہے اور ایک بات کو کئی رخ سے اور کئی انداز سے بیان کرنے کا انداز ملتا ہے۔

سجاد ظہیر (۱۹۱۳ء — ۱۹۷۲ء) نے ترقی پسند تحریک کے حوالے سے اپنی یادیں ”روشنائی“ کے نام سے لکھیں۔ اس میں سجاد ظہیر نے اپنی زندگی کے ایک خاص عہد کو پیش کیا ہے۔ سجاد ظہیر نے اس کتاب میں ترقی پسند ادب کے بارے میں بغیر اپنے خیالات اور یادوں کو اُٹھھا کر دیا ہے۔ یہ کتاب ادب کی اس اہم تحریک کے بارے میں بنیادی مآخذ کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں ادبیوں کی سرگرمیاں ملتی ہیں۔ البتہ بعض جگہ کرداروں کے ایسے گوشے سامنے آتے ہیں کہ ان کی عظمت کا نقش اُبھر آتا ہے۔ مثلاً حسرت سہانی اور پریم چند کے مختصر سے ذکر سے ہی ان کی عظمت سامنے آگئی ہے۔ سجاد ظہیر نے بڑی محنت سے جزئیات کو سمیٹ لیا اور اور بڑی تفصیل سے اپنی تحریکی زندگی کی روداد قلمبند کر دی ہے۔

سیط حسن (۱۹۱۲ء — ۱۹۸۶ء) کا ارادہ تھا کہ وہ مختلف شہروں کے بارے میں اپنی یادوں کے حوالے سے آپ بیتی لکھیں۔ لیکن مختلف شہروں کا تہذیبی مطالعہ پیش کرنے کا ان کا منصوبہ کامیاب نہ ہو سکا، وہ صرف ایک کتاب ہی لکھ سکے۔ ”شہر نگاران“ جو حیدرآباد کے بارے میں ہے۔

”شہر نگاراں“ میں ایک خصوصی مضمون ”مخدوم“ کے بارے میں ہے، جو حیدر آباد کا سفرنامہ ہے۔ اور بقیہ ساری کتاب حیدر آباد میں دورانِ قیام کی یادوں کے تذکرہ پر مشتمل ہے۔ سبط حسن نے ”شہر نگاراں“ کے ذریعے ایک خاص دور کے حیدر آباد کی سیاسی، سماجی اور تہذیبی زندگی کی تصویر پیش کر دی ہے۔ قاضی عبدالغفار اور ان کے اخبار پیام کی زندگی کی تفصیلات بھی شہر نگاراں میں ملتی ہیں۔

احسان دانش (۱۹۱۴ء — ۱۹۸۲ء) نے ”جہانِ دانش“ کے نام سے آپ بیٹی لکھی ہے۔ دانش نے اس کتاب میں اپنی ابتدائی زندگی اور مزدوری اور ابتدائی ملازمت کی زندگی کی بہت اچھی تفصیلات پیش کر دی ہیں۔ دانش نے زندگی کے بہت سے گوشوں کی تصویر پیش کی ہے۔ خصوصاً مزدوروں اور معاشی لحاظ سے پسماندہ طبقات کی زندگی کی تصویر۔ احسان دانش نے اس میں بے شمار کرداروں کی تصویریں پیش کی ہیں۔ مگر سب سے جاندار کروار شمع اور قاضی محمد ذکی کے ہیں۔ شمع ایک طوائف ہے۔ مگر دانش سے محبت کرتی ہے۔ دانش ایک مزدور دن بھر کی مزدوری اور محنت کے بعد اس کی چوکھٹ پر حاضر ہوتا ہے۔ جہاں اس کا سارا درد شمع کی شمع حسن کے دیکھتے ہی غائب ہو جاتا ہے۔ شمع اخلاص، محبت اور حسن کا مجسمہ ہے۔ وہ جو ہڑ میں کھلنے والا کنول کا پھول ہے۔ اس کا انجام ایک المیہ کا ناظر رکھتا ہے۔ دانش نے اپنے استاد تاجور نجیب آبادی کی کردار نگاری بھی بڑی نخت سے کی ہے احسان دانش نے اس کتاب میں کا ندھلے کے بہت سے مقامی الفاظ بھی استعمال کیے ہیں، جس سے عبارت کی روانی میں کمی آگئی ہے۔ بہر حال یہ کتاب احسان دانش کی زندگی اور ماحول کا ایک بہت اچھا منظر نامہ پیش کرتی ہے۔

رحیم گل (۱۹۲۶ء — ۱۹۸۵ء) نے ”داستان چھوڑ آئے“ کے عنوان سے آپ بیٹی رقم کی ہے۔ رحیم گل بنیادی طور پر ناول نگار تھے۔ اس لیے انہوں نے جزئیات نگاری خاصی کامیابی سے کی ہے ان کے ہاں کرداروں کے خاکے بھی ملتے ہیں اور زندگی کے واقعات بھی۔ انہوں نے اپنے ماحول اور اپنی زندگی کی بہت اچھی تفصیلات مہیا کر دی ہیں۔ اس میں انہوں نے اپنے تین عشقوں کی تفصیلات بھی قلمبند کر دی ہیں۔

عبدالسلام خورشید (پ ۱۹۱۹ء) نے ”رُو میں ہے رخسِ عمر“ کے عنوان سے آپ بیٹی لکھی ہے۔ اس میں انہوں نے اپنی زندگی اور اپنے دور کی بہت سی تفصیلات قلمبند

کمر دی ہیں۔ وہ ایک مصافی ہیں اور جانتے ہیں کہ کون سی باتیں قاری کی توجہ فوراً کھینچ سکتی ہیں۔ وہ مسلم سٹوڈنٹس فیڈریشن میں رہے۔ اس حوالے سے مسلم لیگ کی سیاست سے ان کا قریبی تعلق رہا، اس لیے انہوں نے ہماری قومی زندگی کے بہت ہنگامہ خیز دور کی بہت اچھی تفصیلات ہمیش کی ہیں انہوں نے قائد اعظم کی سیاسی شخصیت کی تصویر بھی بہت کامیابی سے پیش کی ہے۔ خورشید نے زندگی کو متحرک ردپ میں دیکھا ہے۔ اور اسے متحرک تصویروں کی شکل میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اُن کے ہاں زندگی جامد نہیں ہے۔ ہر وقت رخش عمر کی طرح رُو میں ہے۔ ان کا پنجاب یونیورسٹی سے تعلق بھی رہا۔ اس لیے یونیورسٹی میں ہونے والی غیر علمی سرگرمیوں میں خصوصاً سازشوں کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ ان کا انداز بیاں سادہ اور رواں ہے۔

آغا شورش کاشمیری ۱۹۲۸ء — ۱۹۷۵ء نے آپ بیتی ”بہوئے گلِ خالہ دلِ آلودہ“ چرائی محفل کے نام سے لکھی اس میں انہوں نے اپنے بچپن اور جوانی کے حالات کے علاوہ اس زمانے کے حالات قلمبند کیے ہیں۔ آغا شورش قیام پاکستان سے پہلے پنجاب کی تحریکی زندگی کا ایک حصہ رہے تھے۔ انہوں نے اتحاد ملت کے سٹیج سے مسجد شہید گنج کی تحریک میں حصہ لیا۔ پھر احرار اسلام کے سٹیج پر آئے۔ دوسری جنگ عظیم میں انگریزوں کے خلاف احرار کی تحریک میں شریک ہوئے۔ اس لیے وہ اس دور کی تاریخ اور تحریک کے عینی شاہد تھے۔ انہوں نے اس دور کی خصوصاً احرار اور اتحاد ملت کے بارے میں بہت اچھی تفصیلات مہیا کر دی ہیں۔ شورش کاشمیری نے پس دیوار زنداں بھی زندگی کا ایک عرصہ بتایا تھا۔ اس کی تفصیل ہمیں ان کی کتاب ”پس دیوار زنداں“ موت سے واپسی اور تمغہ خدمت میں ملتی ہے۔

افتر حسین رائے پوری ۱۹۱۲ء ایک نقاد افسانہ نگار اور مترجم کی حیثیت سے بہت پہلے سے اردو ادب کے قاری سے متعارف تھے ”گھر در راہ“ کے ذریعے وہ آپ بیتی نگار کی حیثیت سے متعارف ہوئے۔ مصنف کئی شہروں اور ملکوں میں رہے۔ بنگال حیدرآباد، دہلی اور افریقہ کے بعض شہر، ایران، جاپان، اسپین، فلسطین اور یورپ۔ مصنف نے ان شہروں اور ملکوں میں اپنے ذاتی حالات اور اپنے گرد و پیش کے احوال بڑی خوبی سے قلمبند کیے ہیں۔ افتر حسین رائے پوری نے تہذیبی اور سیاسی زندگی کو بڑی خوبی سے سمجھنے کی سمجھانے کی کوشش

کی ہے۔ ان کے ہاں تفصیلات نہ اس قدر کم ہیں کہ کوئی نقش مرتب ہی نہ ہو سکے اور نہ اس قدر زیادہ ہیں کہ نقش پر ثانی خیال کی طرح الجھ جائے۔

رائے پوری کہ زبان و بیان پر بھی قدرت حاصل ہے مگر انہوں نے افسانہ نگار ہونے کے باوجود افسانہ طرازی سے گریز کیا ہے اور حقیقت کا اظہار پورے خلوص اور فنی حسن کے ساتھ کیا ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا (پ ۱۹۲۲ء) نے ”شام کی منڈیر سے“ کے عنوان سے آپ مینی قلمبند کی ہے۔ وزیر آغا ایک شاعر نقاد اور انشائیہ نگار ہیں۔ اس کتاب میں انہوں نے بڑھاپے کی شام کی منڈیر سے اپنے بچپن اور جوانی میں بھاگنے کی سعی کی ہے اور اپنے تنقیدی نظریات کے پس منظر اور اپنے فکری سفر کی تفصیلات مہیا کر دی ہیں۔ وزیر آغا اس کتاب میں کسی قدر خود ترحمی کا شکار نظر آتے ہیں۔ بہر حال اس میں ایک زمیندار باپ کے ایک زمیندار بیٹے نے اپنی محرمیوں، اپنی غربت اور تنگدستی کا احوال سنانے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ یہ کتاب ایک ادیب اور زمیندار کی نفسیات سمجھنے میں خاصی معاون ہو سکتی ہے اور ہموٹی ہے۔ اس کتاب میں وزیر آغانے سیاست کو زیادہ نہیں چھوا تو اچھا ہی کیا ہے۔

عشرت رحمانی (پ ۱۹۱۰ء) نے ”عشرت خانی“ کے نام سے ایام گزشتہ کا تذکرہ کیا ہے۔ اس میں اردو ڈرامہ اور ریڈیو کی تاریخ کی بہت اچھی تفصیلات ملتی ہیں۔ عشرت رحمانی نے ریڈیو کی ابتداء اس کے عروج اور اس کے مختلف شعبوں کی کارکردگی بڑی تفصیل سے بیان کی ہے۔ اس کے ساتھ ہی ہماری سماجی زندگی کے بعض گہرے منظر عام پر آگئے ہیں۔ مثلاً ایک زمانے میں عورت منظر عام پر آنے سے کس قدر گریزاں تھی — مصنف کے بعض جگہ سیاسی زندگی پر رٹے دینے کی کوشش کی ہے۔ مگر یہ ضروری نہیں کہ ایک ڈراما نگار سیاسی مفکر بھی ہو۔ بہر حال یہ کتاب عشرت رحمانی کی نفسیات کی ایک اچھی عکاس ہے۔

شہرت بخاری (پ ۱۹۲۵ء) نے ”کھوئے ہوؤں کی مجھ“ کے نام سے آپ مینی لکھی ہے۔ یہ ایک خوبصورت آپ مینی ہے۔ یہ کتاب کئی ایسا تذکرہ ہے۔ یہ افسانہ بھی ہے اور تنہا یہی زندگی کی داستان بھی ہے۔ شہرت نے اپنی ذات اور اپنے آس پاس کی زندگی کی تفصیل بڑی کامیابی سے پیش کی ہے۔ یہ ساری تفصیل ایک زندہ دنیا کی طرح ہمارے سامنے آگئی ہے۔ شہرت نے کئی اشخاص کی زندگی اور ان کی شخصیت کا عکس پیش کیا ہے۔ کسی کی زندگی کا ایک رخ کسی کے

دورخ کسی کے کئی رُخ - بہر حال جسے رُخ بھی پیش کیے ہیں کامیابی سے پیش کیے ہیں مثلاً وہ عابد علی عابد کے شاگرد ہیں۔ اُن سے متاثر ہیں۔ ایسے ہی ناصر کاظمی کے دوست ہیں۔ اس کی شاعری اور شخصیت سے پیار کرتے ہیں۔ انہیں اپنے ابا سے بہت پیار ہے۔ یہ سب کردار اس کتاب کے ذریعے زندگی پا گئے ہیں

شہرت مذہبی آدمی معلوم ہوتے ہیں۔ اور مافوق الفطرت عناصر سے بڑا لگاؤ رکھتے ہیں۔ اس لیے بہت سے غیر العقول واقعات ان کے ہاں عکس حقیقت کی طرح سچے نظر آتے ہیں کیونکہ یہ ان کے روحانی تجربے ہیں اور ہم انہیں ٹھکانے کی جراثیم نہیں کر سکتے۔ شہرت کو جذبے کے اظہار سے قطعاً گہرائی خوف محسوس نہیں ہوتا۔ وہ محبت کرتے ہیں تو جراثیم سے اس کا اظہار کرتے ہیں۔ جذبہ اُن کی لٹر کا ایک بنیادی حصہ ہے ان کے لفظ اور فقرے جذبے میں مثر البعد ہیں اور قاری کو مثر البعد کر دیتے ہیں۔

قدرت اللہ شہاب (۱۹۲۰ء - ۱۹۸۶ء) ایک بیوروکریٹ اور ادیب تھے ادب میں ان کا موضوع افسانہ تھا۔ انہوں نے اپنی آپ بیتی ”شہاب نامہ“ میں اپنی دو دہائیوں صفات کا ایک خوبصورت منظر پیش کیا ہے۔ بیوروکریٹ ہونے کے ناتے انہوں نے سیاسی زندگی کی تفصیلات ایک مخصوص نقطہ نظر سے پیش کر دی ہیں اور افسانہ نگار ہونے کی وجہ سے، انہوں نے حقیقت کو افسانہ اور افسانہ کو حقیقت بنادیا ہے۔ ان کی کتاب کے بعض ابواب بہت اچھے افسانے ہیں۔ مگر انہیں حقیقت مانتے ہیں مائل سے کام لینا پڑتا ہے۔ اُن کا انداز بیان خوبصورت ہے۔ وہ جذبات کی مدد سے بہت سی اشیاء کو زندگی بخش دیتے ہیں۔ اس کتاب کے خوبصورت ترین ابواب چہرہ والی اور عفت کی موت ہیں۔ عفت کے بارے میں لکھتے ہوئے مصنف نے اپنے سارے جذبے خراج کر دیے ہیں۔ یہ باب عفت کا ایک خوبصورت خاکہ بھی ہے اور عفت کی موت پر شہاب کا تاثر نامہ بھی ہے۔ آخری باب میں وظائف ہیں۔ ان کا تعلق ادب سے نہیں لکھوئے ہے۔ اس لیے ان پر کچھ کہنا ممکن نہیں۔ بہر حال یہ انداز بیان اور جراثیم نگاری کے حوالے سے ایک کامیاب آپ بیتی ہے۔

ان کے علاوہ بھی بعض آپ بیتیاں لکھی گئیں مثلاً محمد رفیق چوہدری کی ”میری دنیا“، مشتاق احمد خان کی ”کاروانِ حیات“، مرزا ادیب کی ”مٹی کا دیا“، مشتاق وجہی کی

ہنگاموں میں زندگی، ”صرف الظہ الحسن کی ”ذکر یاد رکھو،، تضرع اللہ پوشنی کی زندگی
 زنداں دلی کا نام ہے۔ اور مشاق یوسفی کی ”زرگزشت“ وغیرہ۔ یہ سب کتابیں اپنی جگہ
 اہمیت رکھتی ہیں۔ ان کے علاوہ بھی بعض آپ بیتیاں لکھی گئیں۔ مگر طوالت کے خوف سے
 ہر ایک کا تفصیلی تذکرہ ممکن نہیں۔ یوسفی کی ”زرگزشت“ کا کتاب بیتی کی بجائے مزاج نگاری
 کی ذیل میں ہونا چاہیے کیونکہ مصنف نے اس کتاب میں آپ بیتی سناتے سے زیادہ
 مزاج پیدا کرنے پر اپنی توجہ صرف کی ہے۔

خاکہ۔ (قیام پاکستان کے بعد)

قیام پاکستان کے بعد ادب کا بنیادی موضوع جاتیاتی آدمی تھا۔ رومانوی تحریک کے مرکزی کردار عاشق اور معشوق تھے۔ نئی پسند تحریک کے ادب میں مرکزی کردار کسان مزدور، زمیندار اور سرمایہ دار تھے یعنی فرد اپنے سماجی منصب کے حوالے سے پہچانا گیا۔ جدید ادب والوں اور ترقی پسندوں نے جنس کا منطقہ دریافت کر کے فرد کی بشریت کو سمجھنے کی کوشش کی۔ مگر فرد کی بشریت کے دیگر بے شمار رخ قیام پاکستان کے بعد کے ادب میں دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کی گئی۔ فرد کے مطالعہ کے رجحان نے خاکہ نگاری کو فروغ دیا۔ یہی وجہ ہے کہ قیام پاکستان کے بعد بے شمار خاکے لکھے گئے۔ ان میں افراد بھی تھا تفریط بھی۔ اور اعتدالی بھی۔ جن خاکوں میں اعتدالی تھا۔ وہی فنی لحاظ سے اہم خاکے شمار کئے گئے۔

خاکہ نگاری کے فروغ کی ایک وجہ اقدار کی تبدیلی کے ساتھ افراد کے کرداروں کی تبدیلی تھی۔ اس صورت حال نے بہت سے ایسوں کو ماضی میں جھانکنے اور ماضی کے کرداروں کو زندہ کرنے پر مجبور کر دیا۔

قیام پاکستان کے بعد خاکوں کی پہلی اہم کتاب گنجے فرشتے (۱۹۵۲ء) شائع ہوئے۔ خاکوں میں افسانے کی خصوصیات شامل کریں۔ اور ان کے خاکے کرداری افسانے کا تاثر دیتے ہیں۔ پھر یہ تاثر تبدیل نہیں کرتے۔ ان کے خاکوں میں معلومات کی گریں آہستہ آہستہ کھلتی ہیں۔ ان خاکوں میں تنہا ہے تجسس ہے اور ہر خاکے کی اپنی ایک مخصوص فضا ہے۔ ان کے خاکوں کے کردار اہم تھے اور قلم اعظم کے علاوہ تمام اشخاص خاکہ ان سے ذاتی تعلق رکھتے تھے۔ ان کے بعض خاکوں میں تنہا کی فضا آخر تک باقی رہتی ہے۔ مثلاً اختر شیرانی کے خاکہ میں برقع پوش عورت کا شیراز ہوٹل آنا۔ اور ایسے ہی میراجی کے خاکے میں بھی آخر تک معلومات کی ساری گریں نہیں کھلتیں۔ انہوں نے بیشتر ادب اور فلم سے تعلق رکھنے والے افراد کے خاکے لکھے، اور افراد کے علاوہ ان کے ماحول کی تصویر بھی پیش کر دی۔ ۱۹۵۵ء میں ان کی کتاب ”لاؤڈ سپیکر“ شائع ہوئی۔ اس میں شامل خاکے ”گنجے فرشتے“، ”میں شامل خاکوں کے مقابلے میں کمتر ہیں“ درجہ کے حامل ہیں۔ ان میں افسانویت کی کمی ہے اور بعض جگہ ڈرامائیت داخل ہو گئی ہے۔

۱۹۵۴ء میں ڈاکٹر اعجاز حسین کی کتاب ”مکاب ادب کے شہزادے“ شائع ہوئی۔ اس میں ۴۴ خاکے ہیں۔ یہ خاصے مختصر ہیں اور فنی لحاظ سے زیادہ معتبر نہیں۔

۱۹۵۵ء میں ”نبوتوش“ لاہور کا شخصیات مہینہ لکھا۔ اس میں ۸۲ ادیبوں اور شاعروں کے خاکے ہیں جو ان کے قریبی اجاب نے لکھے ہیں بعض کے خاکے سرسری اور تعارفی نوعیت کے ہیں۔ البتہ بعض خاکے فنی اعتبار سے قابلِ اعتناء ہیں۔

فراق صاحب پر مجتبیٰ حسین کا خاکہ سب سے اہم ہے۔ اس میں مجتبیٰ حسین نے فراق صاحب کے شاگرد اشرف علی کے حوالے سے ایک المیہ کا رنگ بھی پیدا کر دیا ہے۔ یہ خاکہ مجتبیٰ حسین کی کتاب ”تیم رخ“ میں شائع ہے۔ اس نمبر میں شاہد احمد دہلوی اور شوکت حقانوی کے مضامین بھی کامیاب خاکوں کے زمرے میں آتے ہیں۔

۱۹۵۵ء میں عبدالمجید سائیک کی ”یارانِ کهن“ شائع ہوئی۔ اس کا دلچسپ ترین خاکہ مولانا گرامی کے بارے میں ہے۔ ان کی کتاب ”سرگزشت“ میں بعض مختصر خاکے بھی ہیں۔

اشرف صہوجی اور شاہد احمد دہلوی اردو کے دو ایسے ادیب ہیں جنہوں نے مرحوم دہلی کو اپنی تحریروں میں زندہ کر دیا ہے۔ اشرف صہوجی نے خاکوں کی ایک دلچسپ کتاب ”دلی کی چند عجیب ہستیاں“ لکھی ہیں۔ اس میں صہوجی نے بیشتر غیر معروف شخصیات (سوئے میر باقر علی داستان گو کے) کے خاکے لکھے ہیں۔ انہوں نے مکالموں کے ذریعے شخصیت کا نقش ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ مصنف کا بنیادی مقصد دہلی کی تہذیب کا نقش ابھارنا ہے، اس لئے وہ شخصیت کا بیان کرتے ہوئے تہذیب کی تفصیلات سنانا شروع کر دیتے ہیں یہ کتاب کرداروں سے زیادہ ایک تہذیب کا مطالعہ محسوس ہوتی ہے۔

شاہد احمد دہلوی نے ”گنجینہ گوہر“ میں برصغیر کے لکھے ہیں۔ چہرہ نویسی ان کا خاص فن ہے۔ ان کی دوسری خوبی ان کی معروضیت (OBJECTIVENESS) ہے۔ وہ ذاتی تعصبات کو بہت کم دخل دیتے ہیں۔ مگر وہ جگہ جگہ کے معاملے میں طرفدار اور جوش کے معاملے میں منسوب الغضب ہو گئے ہیں۔ ان کے خاکوں میں خوبصورت جملے، شوخی، ظرافت اور فنکاری ملتی ہے۔ وہ اکثر شخص خاکہ سے FRANK بھی ہو جاتے ہیں۔

محمد طفیل نے اردو میں خاکہ نگاری کے سلسلے میں سیش بہا خدمات سرانجام دی ہیں انہوں نے خاکوں کی آٹھ کتابیں لکھی ہیں جن کے نام ہیں۔ ”صاحب“، ”جانت“،

”آپ“، ”محترم“، ”مکرم“، ”معظم“، ”محبی“، اور ”مخدومی“۔ ان کے بعض خاکے مختصر ہیں اور بعض طویل۔ محمد طفیل نے شخصیت کا نقش ابھارنے میں مکالموں سے کام لیا ہے ان کی تحریر کی بنیادی خوبی ان کا خلوص اور ان کی زبان کی لطافت ہے۔ انہوں نے ہنرمندی سے اشخاص کی متحرک تصویریں پیش کر دی ہیں۔ محمد طفیل نے شوخی، ظرافت اور PARADOX سے بیک وقت کام لیا ہے اور کامیاب خاکے لکھے ہیں۔ مسعود اشعر نے بھی چند ایک خاکے لکھے ہیں۔ ان میں سے مصطفیٰ زیدی پر ان کی تحریریں خاصے کی چیز ہیں۔

ضمیر جعفری بنیادی طور پر مزاح نگار ہیں۔ انہوں نے مزاح نگاری کے لئے بعض اوقات شخصیات کا چاؤ کر لیا تو خاکہ نگاروں کی صف میں بھی آگئے؟ اور ”کتابی چہرے“ لکھ ڈالی۔

فارغ بخاری نے ”اہم“ میں بعض کامیاب خاکے لکھے ہیں۔ اس کے بعد دوسرا اہم لکھا ہے۔ خاکہ نگاروں میں ایک اہم نام ممتاز مفتی ہے۔ ان کے خاکوں کے دو مجموعے شائع ہو چکے ہیں ”پیاز کے پھلکے“ اور ”ادکھے لوگ“، ممتاز مفتی نے ان خاکوں میں اکثر افسانے کا انداز اختیار کیا ہے۔ بعض جگہ نفسیاتی تجزیہ کی کوشش کی ہے۔ بہر حال انہوں نے شخصیات کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا خوبصورت ترین خاکہ ذوالفقار احمد تابش ”پرائن کا خاکہ“ ہے۔ شہب صاحب کے بارے میں اپنے خاکے میں مفتی صاحب نے انہیں دلی کمال ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح یہ خاکہ کچھ ماورائی سا ہو گیا ہے۔

انشائیہ

قیام پاکستان کے بعد اردو ادب میں انشائیہ کا غلبہ بہت سننے میں آیا مگر اس صنف کی صنعتی خصوصیات پر بحث مسلسل جاری ہے۔ اب تک تین مکاتب فکر وجود میں آئے ہیں۔

۱۔ وزیر آغا کا ”سرگوشیاں“، جن کے نزدیک یہ انکشافی ذات کا ذریعہ ہے۔
یہ اختصار، غیر رسمی طریق کار، انکشافی ذات، شگفتگی اور عدم تکمیل کی صفات کا حامل ہوتا ہے۔ ان کے نزدیک شگفتگی کسی صورت مجروح نہ ہونی چاہیے۔

۲۔ نظیر صدیقی نے انشائیہ کو PERSONO LESSAY کا مترادف قرار دیا ہے۔ وہ مزاج، فلسفہ اور بہت سی دوسری صفات کو بھی انشائیہ میں داخل سمجھتے ہیں۔ انہوں نے ”شہرت کی خاطر“ کو انشائیے کے نام سے پیش کیا ہے۔

۳۔ مشکوٰۃ حسین یاد کو احمد ندیم قاسمی نے اردو کا سب سے بڑا انشائیہ نگار قرار دیا ہے۔ وہ انشائیے کے لئے سنجیدگی کو ضروری خیال کرتے ہیں۔ انہوں نے ”جوہر اندیشہ“ کے نام سے انشائیوں کا مجموعہ پیش کیا ہے۔

وزیر آغا کے اب تک انشائیے کے تین مجموعے شائع ہو چکے ہیں: ”خیال پادشہ“، ”چوری سے پیاری ملک“، ”دوسرا کنارہ“۔ انہوں نے ”بارہواں کھلاڑی“ اور ”چیر داٹا“ جیسے خوبصورت انشائیے لکھے ہیں۔ وزیر آغا کے رفقاء میں سے انور سدید، جیل آذر، غلام جیلانی، اصغر، مشتاق قرادوسلم آغا باقاعدہ انشائیے لکھ رہے ہیں۔ انور سدید کے انشائیوں کے مجموعے ”غائب کے خطوط“، ”ذکر اس پیکری دس کا شائع ہو چکے ہیں۔ جیل آذر کا مجموعہ ”شاخ زیتون“، اور سلیم آغا کا ”سرگوشیاں“، بھی شائع ہو چکے ہیں۔ ایسے ہی انشائیوں کے بعض انتخاب لکھنؤ کے بعض انشائیہ نمبر شائع ہو چکے ہیں۔

طنز و مزاح (قیام پاکستان کے بعد)

قیام پاکستان کے بعد طنز و مزاح کو بہت فروغ ہوا۔ اس کی وجہ وہ عدم توازن اور تضاد تھا، جو نظریہ اور عمل میں بعد کی صورت میں پیدا ہوا۔ نینرٹی زندگی کی تعمیر میں قدیم و جدید میں جو تضاد وجود میں آیا، وہ بھی طنز و مزاح کا موضوع بنا۔ طنز و مزاح کے فروغ میں اردو اخبارات نے بھی بہت حصہ لیا۔ اخبارات کے فکایہ کالموں کی صورت میں بہت سے مزاحیہ مضامین تخلیق ہوئے۔

شوکت تھانوی ۱۹۰۲ء - ۱۹۶۳ء قیام پاکستان سے قبل ہی مزاح لکھ رہے تھے۔ اور بہت سے معرکۃ الآراء مضامین لکھ چکے تھے۔ شوکت نے بہت زیادہ مزاح تخلیق کیا۔ انہوں نے ہر قسم کے حربوں سے مزاح تخلیق کرنے کی کوشش کی۔ ان کے ہاں مزاح کے اعلیٰ اور ادنیٰ ہر قسم کے نمونے موجود ہیں۔ انہوں نے اپنے مزاحیہ ڈراموں کے لئے قاضی جی، جیسا کہ دار تخلیق کیا۔ شیخ رشید رحمان (دپ: ۱۹۲۰ء) اور لوگوں میں سے ہیں جو زندگی کی چھوٹی چھوٹی باتوں سے ہنسنے کا سامان پیدا کر لیتے ہیں۔ انہوں نے مزاحیہ مضامین اور افسانے لکھے۔ ان کے

افسانوں سفر ناموں اور مضامین کے ۹ مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ وہ لطیفہ گوئی، خوش دلی، فقرے بازی اور تضاد سے مزاح تخلیق کرتے ہیں۔ انہوں نے شیطان اور مقصود گھوڑا جیسے مزاحیہ کردار کامیابی سے تخلیق کئے۔ ان کے علاوہ بھی کئی مزاحیہ کردار تخلیق کئے۔ مگر ان کے نقوش زیادہ تابندہ نہیں۔ البتہ ان کے افسانوں اور مضامین میں واحد متکلم کا کردار بھی اپنا ایک بھرپور تاثر دکھاتا ہے۔

کرنل محمد خاں (دپ: ۱۹۲۰ء) تین کتابیں لکھیں۔ ”جنگ آمد“، ”سلامت روی“، ”بزم اراکیاں“، ان میں سے جنگ آمد بہترین ہے۔ باقی دو کا معیار اس کے مقابلے میں پست ہے۔ کرنل محمد خاں رعایت لفظی اور خوش دلی کے سہارے مزاح تخلیق کرتے ہیں جو مزاحیہ صورت حال اور فقرے بازی سے بھی کام لیتے ہیں۔

مشتاق احمد یوسفی (دپ: ۱۹۲۳ء) نے تین کتابیں لکھیں۔ چراغ تے، خاکم بدھن، زرگزشت، تینوں کتابیں اپنا الگ الگ ڈالٹر رکھتی ہیں۔ یوسفی کا مزاح بے ساختگی، برجستگی

اور وسعت رکھتا ہے۔ ان کے فقرے دہرائی ہوتے ہیں، جو قتل کرنے کی بجائے صرف بناتے ہیں کیونکہ ان کے ہاں طنز کے مقابلے میں مزاح زیادہ ہے۔ انہوں نے کراچی کی شہری زندگی کے ارتقا کو اپنے مزاحیہ مضامین کے ذریعے پیش کر دیا ہے۔

محمد خالد اختر (پ ۱۹۲۰ء) باقاعدگی سے مزاح لکھ رہے ہیں۔ ان کے ہاں مزاحیہ صورت حال کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ انہوں نے ”کھدیا سواختی“، ”بیس سو گیارہ“، ”چاکیرا میں وصال“ اور ”چچا عبدالباقی“ چار مجموعے پیش کئے ہیں۔ محمد خالد اختر نے چچا عبدالباقی جیسے مزاحیہ کردار اور مزاحیہ صورت حال کے سہارے مزاح تخلیق کیا ہے۔

مذکورہ مزاح نگاروں کے علاوہ بہت سے مزاح نگاروں کا تعلق اردو صحافت سے تھا۔ انہوں نے مزاحیہ کالموں کے علاوہ مزاحیہ مضامین بھی لکھے۔ ان کے بہت سے کالم بھی مزاحیہ مضمون کا درجہ رکھتے ہیں۔

چراغ حسن حسرت (پ ۱۹۰۹ء - ۱۹۵۵ء) روزنامہ امروز اور نوائے وقت وغیرہ میں حرف و حکایت کے عنوان سے فکاسیہ کالم لکھتے تھے۔ ان کے کالموں میں مزاح کی بہت سی اعلیٰ صورتیں ملتی ہیں۔ حسرت مشرقی مزاح کے حامل شخص تھے۔ اس لئے ان کے ہاں رعایت لفظی کے سہارے مزاح کی تخلیق ملتی ہے۔

مجید لاہوری (۱۹۱۳ء سے ۱۹۵۷ء) حسرت کے مقابلے میں کم بڑھے لکھے تھے۔ ”دہ جنگ“ کراچی میں حرف و حکایت لکھتے تھے۔ ان کے کالموں میں کئی مزاحیہ کردار بھی سامنے آئے۔ یہ تعداد میں زیادہ تھے۔ اس لئے کسی ایک کا نقش پوری طرح نہ جم سکا۔ مجید لاہوری کا مزاح عوامی ہے اس لئے ان کے ہاں فقرے بازی بہت خوب ملتی ہے۔

ابن انشاء (۱۹۲۷ء - ۱۹۷۸ء) امروز جنگ وغیرہ میں کالم لکھتے تھے۔ انہوں نے سفرنامے بھی لکھے۔ ”چلتے ہو تو چین کو چلیے“، ”دنیا گول ہے“، ”آوارہ گرد کی ڈائری“، ”ابن بطوطہ کے نقاب میں“۔ ان کے سفرناموں میں بھی ان کا مزاحیہ انداز اپنا بھرپور نقش پیش کرتا ہے۔ اس لئے ہم انہیں مزاحیہ سفرنامے کہہ سکتے ہیں۔ ان کے کالموں کا مجموعہ ”خوارگزم“ اپنا منفرد ذائقہ رکھتا ہے۔ انہوں نے ”اردو کی آخری کتاب“ لکھ کر مزاح کا عمدہ نمونہ پیش کیا۔ اس میں رعایت لفظی کے سہارے مزاح تخلیق کرنے کی کامیاب کوشش ملتی ہے۔

ابراہیم جلیس (پ ۱۹۲۷ء - ۱۹۷۷ء) نے کئی اخباروں میں کالم نگاری کی۔ وہ ایک

اچھے افسانہ نگار ہونے کے علاوہ ایک بہت اچھے کالم نگار تھے۔ انہوں نے اپنے کالموں کے ذریعے مزاح پیش کیا۔ ان کے ہاں رعایت لفظی اور فقرے بازی کی بے ساختہ صورت ملتی ہے۔ ان کے بارے میں وزیر آغا نے لکھا ہے :

”ابراہیم جلیس ایک طویل مدت سے لکھ رہے ہیں۔ لیکن بسیار نویسی کے باوجود ان کی طنز کی چھین اور مزاح کی شادابی تاحال برقرار ہے۔“

(اردو ادب میں طنز و مزاح، صفحہ ۳۷۰)

احمد ندیم قاسمی (پ ۱۹۱۶ء) نے پہلے پنج دریا اور پھر عشق کے تلمی نام سے مزاحیہ کالم لکھے۔ ان کے ہاں ساک اور حسرت کی روایت کا تابندہ نقش ملتا ہے۔ ان کے کالم خوش دلی اور معلومات کا مجموعہ ہوتے تھے۔

عطار الحق قاسمی (پ ۱۹۲۳ء) کے مزاحیہ کالم ایک طویل عرصے سے نوائے وقت میں شائع ہو رہے ہیں۔ ان کے کئی انتخاب شائع ہو چکے ہیں۔ ”روزن دیوار سے“، ”خدا بکر“، ”عطائے اور جرم ظریفی“، ان کے بعض کالم شخصی خاکے ہیں۔ بعض کالموں میں کردار نگاری ایسی کامیاب ہے کہ قاسمی نے ان میں سے ایک کالم کو ڈرامے کی صورت میں ٹیلی ویژن کے ذریعے پیش کر دیا۔ قاسمی کے ہاں بے ساختگی ملتی ہے۔ ان کا کالم ”ایک غیر ملکی کا سفر نامہ لاہور، کئی افسانے شائع ہوئے منفرد ذائقے کا حامل مضمون ہے۔ اس میں طنز اور مزاح کی بہت سی اعلیٰ صوتیں ملتی ہیں۔

بعض افسانہ نگاروں نے زبان کا ذائقہ بدلنے کے لئے مزاح نگاری کی اور خاصے کامیاب رہے۔ ان میں کئی نام قابل ذکر ہیں۔

مسعود مضمینی (پ ۱۹۳۳ء) کا ”سمر راجے“ کے عنوان سے مزاحیہ مضامین کا ایک مجموعہ شائع ہوا۔ اس مجموعے کی منفرد بات ایک مزاحیہ کردار ”عرفی بھائی“ ہے۔ انہوں نے زندگی کی کئی ناہمواریوں کو پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

میرزا ریاض (پ ۱۹۲۶ء - ۱۹۸۵ء) نے دست و گریباں کے نام سے ایک مزاحیہ مجموعہ مضامین پیش کیا۔ ان کے ہاں مزاح کا بہت کھلا انداز ملتا ہے بعض جگہ ان کا مزاح ادبیت سے گر جاتا ہے۔ مگر بعض اچھے مضامین بھی اس مجموعے میں موجود ہیں۔

محکم دلائل سے مزین متنوع و منفرد موضوعات پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

کیا۔ ان کے مضامین خوش دلی، بے ساختگی اور برہنگی کا اچھا نمونہ ہیں۔ ان کے ہاں مزاح میں بھی باغوں، پارکوں، پھولوں اور ناریل کا تذکرہ ملتا ہے۔
 حال ہی میں بعض ثقہ محقق سامنے آئے ہیں۔ جنہوں نے مزاح نگاری کے ذریعے بھی اپنا ایک منفرد انداز پیش کر کے تخلیقی ادب میں بھی اپنا مقام محفوظ کر لیا ہے۔ یہ ہیں مشفق خواجہ، جو خامہ گوشت کے نام سے کالم لکھ رہے ہیں اور "وجہ قریشی"، جو "میر عبد" کے نام سے کالم لکھ رہے ہیں۔

تنقید (قیام پاکستان کے بعد)

قیام پاکستان کے بعد تنقید کا بازار بہت گرم تھا ایک نئی ریاست میں ادب کی حیثیت اہمیت اور برہیت کے تعین کے مسائل پیدا ہوئے۔ ان پر بہت کچھ لکھا گیا۔ اور ادب کو کئی نئے العباد کے حوالے سے جانچنے کی کوشش کی گئی۔ قیام پاکستان کے بعد تنقید میں جو مسائل زیر بحث آئے ان کی مختصر فہرست یہ ہے

- ۱: پاکستانی ادب کا مسئلہ
- ۲: پاکستانی تہذیب کا مسئلہ
- ۳: ادب اور کلچر کے تعلق کی نوعیت کا مسئلہ
- ۴: ادب میں روایت کی حیثیت اور اہمیت کا مسئلہ
- ۵: اسلامی ادب کا مسئلہ
- ۶: نئے انسان کا مسئلہ
- ۷: لوک ادب اور جدید ادب کے رشتے کا مسئلہ
- ۸: تصوف اور ادب کا رشتہ
- ۹: ادب اور زندگی کا مسئلہ
- ۱۰: نئی اور پرانی اقدار کا مسئلہ
- ۱۱: قومی زبان اور ملکی زبانوں کے تعلق کا مسئلہ
- ۱۲: کمیٹیٹ کا مسئلہ
- ۱۳: علامت کا مسئلہ
- ۱۴: تجربہ کا مسئلہ
- ۱۵: نئی شاعری کا مسئلہ
- ۱۶: نئی سانی تشکیل کا مسئلہ

تنقید کے موضوعات میں بھی خاصا تنوع نظر آتا ہے ان موضوعات کی ایک مختصر فہرست یہ ہے۔

- ۱۱ کلاسیک کی نو دریافت ۔
- ۱۲ نئی پرانی اصناف پر تنقید ۔ ناول ۔ افسانہ ۔ ڈراما ۔ داستان ۔
- انٹائیپ ۔ خاکہ ۔ تنقید ۔ سفرنامہ وغیرہ ۔
- ۱۳ شاعری پر خصوصی تنقید ۔ غزل کی معنویت و درجہ بندی میں ۔ غزل کا ماضی و حال ۔ لسانیات ، فکری اور تہذیبی حوالے سے نئی شاعری کے خدو حال کی دریافت ۔ لٹری نظم وغیرہ ۔
- تنقید میں ہمیں بہت سے رویے تحریریں اور دبستان نظر آتے ہیں ۔ ان کی مختصر
- فہرست یہ ہے
- ۱۱ کلاسیکی رویہ ۔ معروضی جمالیات ، تنقید ۔ اس کے اہم نقاد ۔
- غاید علی غاید ہیں ۔
- ۱۲ ترقی پسند تنقید کا دبستان ۔ اس کے اہم نقاد عزیز احمد ، ممتاز حسین ۔
- مجتبیٰ حسین ، اختر حسین رائے پوری ، عارف عبدالمین ، محمد علی صدیقی ،
- اور علی عباس جلال پوری نظر آتے ہیں ۔
- ۱۳ لسانیات تنقید ۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر وحید قریشی ، رشیدی کے حیات معاشقہ
- ریاض احمد ، محمد حسن عسکری ، سلیم احمد ، علی عباس جلال پوری ، سلیم اختر ، ڈاکٹر
- محمد اجمل کے نام نمایاں ہیں ۔
- ۱۴ تہذیبی حوالے سے تنقید کے سلسلے میں چار خصوصی نقطہ ہائے نظر سامنے آئے
- ۱۵ ۱: سلیم احمد کا پورے آدمی کا نظریہ ۔
- ۱۶ ۲: وزیر آغا کا ارضی و آسمانی حوالے کا نظریہ اور ارضیت پر خصوصی دور
- ۱۷ ۳: جیلانی کامران کا عجمی اسلامی تہذیب کا نظریہ
- ۱۸ ۴: سجاد باقر رضوی کا مادری پدری اصول کا نظریہ اور دونوں پر یکساں دور
- تہذیب کے حوالے سے عمومی بحث کے حوالے سے دو نقاد اہم ہیں ۔ جیل جالبی ۔
- اور فتح محمد ملک ۔ جالبی نے مذہب میں حرکت کو شامل کر کے تہذیب
- دریافت کی اور فتح محمد ملک نے اسلام کے سین الاقوامی پہلو کے ساتھ
- ساتھ مسلمانوں کے قومی حوالے کی تفصیلی سے تہذیب دریافت کی ۔

ان دونوں نقادوں نے تہذیب اور ادب کے تعلق پر بحثیں اٹھائیں
۵۔ تاثراتی تنقید کے سلسلے میں عبادت بریلوی کا نام نمایاں ہے۔

۶۔ اسلامی اور پاکستانی ادب کے حوالے سے نیز ادب میں روایت کی دریافت
کے مسئلہ پر محمد حسن عکری اور ان کے ساتھیوں کا دبستان — اس سلسلے
کے چند نام: سلیم احمد، سجاد باقر رضوی، نسیم احمد، ممتاز شیریں، مظفر علی بید، سیل احمد
خان، سراج میرزا و تحسین فراتی شامل ہیں۔

۷۔ دہجوری دبستان — انیس ناگی، انتمار جالب، جیلانی کامران وغیرہ
۸۔ تدریسی، تحقیقی تنقید — عبادت بریلوی، ڈاکٹر سید عبداللہ، ابو الیث صدیقی
فرمان فتحپوری، خواجہ محمد زکریا، محمد احسن فاروقی، حمید احمد خان، وقار عظیم، ڈاکٹر وحید قریشی
اس فہرست میں بہت سے نقادوں کا نام مختلف دبستانوں میں بیک وقت موجود
ہے۔ اس کی وجہ ان کی تنقید کی وسعت ہے۔ بعض نقادوں نے تحقیقی حوالے سے بھی تنقید
لکھی اور نفسیاتی حوالے سے بھی۔ مثلاً وحید قریشی کے ہاں یہ دونوں رویے ملتے ہیں۔

سلیم احمد اور سجاد باقر رضوی محمد حسن عکری کے ساتھ شامل بھی ہیں اور اپنی مفرد پہچان بھی
رکھتے ہیں۔ عزیز احمد ایک عرصہ تک ترقی پسندوں میں شامل رہے۔ مگر زیادہ عرصہ ساتھ نہ
دے سکے اور انہوں نے تنقید کے لیے انقلابی اقدار سے زیادہ تہذیبی حوالے کی دریافت کو
اہم خیال کیا۔ آخر حیں رائے پوری بھی ترقی پسندی سے انحراف کرنے والے ہیں۔ انہوں نے
ترقی پسندی کے اتھرائی رویوں سے انحراف کر کے جمالیاتی اقدار کی دریافت تک کا دلچسپ سفر کیا
محمد حسن عکری فن برائے فن سے چلے۔ کچھ عرصہ نفسیاتی انداز تنقید اپنایا۔ مگر بالآخر فن
میں روایت خصوصاً دینی روایت کی دریافت کی منزل پر جا پہنچے۔ سلیم احمد نے عکری
اور لارنس کا بیک وقت اتباع کیا، اس طرح انہیں میراجی میں پورا آدمی نظر آیا۔

مظفر علی سید بھی لارنس سے متاثر نقاد ہیں، مگر وہ بھی تہذیبی حوالے کو اہم خیال کرتے
ہیں۔ اس کے ساتھ ہی ان کے ہاں تجزیاتی انداز بھی ملتا ہے۔

اردو ادب کے اساتذہ نے تنقید میں تحقیقی انداز اپنایا۔ ان میں سے اکثر نے مختلف
تنقیدی رویوں کا اعتراف اپنایا اور ادب پارے کی تفہیم، تخلیق، اور تنقید کے لئے
مختلف علوم کو وسیلہ بنایا۔ ان میں سے بعض اساتذہ نے بہت کم لوگ نادراض کیے،

جیسے ڈاکٹر عبادت بریلوی، اور بعض نے حق بات کہہ کر بہت مسوں کی ناراضگی مول لی۔ مثلاً ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔ بعض نقادوں نے مختلف فکری اصناف پر تنقیدی کام کر کے اردو ادب کے طالب علموں کی تعلیمی ضرورتیں پوری کیں مثلاً سید وقار عظیم اور محمد احسن فاروقی نے ناول پر بہت کام کیا۔ سید عبداللہ نے بھی تنقید کے تقریباً ہر موضوع پر بھرپور کام کیا۔ ملی۔ ایچ۔ ڈی کے مقالوں نے بھی تنقید و تحقیق کو آگے بڑھانے میں معاونت کی اس سلسلے کے بعض اہم مقالے یہ ہیں۔

- ۱: اکبر الہ آبادی : ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا۔
 - ۲: اردو ادب میں طنز و مزاح : ڈاکٹر وزیر آغا۔
 - ۳: محمد حسین آزاد : ڈاکٹر محمد صادق
 - ۴: محمد حسین آزاد (جلد اول و دوم) : ڈاکٹر اسلم فرجی
 - ۵: ڈیٹے کا تاریخی و تنقیدی پس منظر : ڈاکٹر محمد اسلم قریشی
 - ۶: نضیاتی تنقید : ڈاکٹر اسلم اختر
 - ۷: شرر کے تاریخی ناول اور ان کا تحقیقی اور تنقیدی جائزہ : ممتاز منگلوری
 - ۸: اردو ادب کی تحریکیں : انور سدید
- ڈاکٹر وزیر آغا اور ان کے گروہ نے انشائیے کی تنقید کے سلسلے میں بہت کام کیا۔ ان کے رفقا میں ایک اہم نام انور سدید کا ہے جبکہ ان کے مخالفین میں اہم نام سلیم اختر کا ہے۔ اس مخالفت نے بھی اردو ادب کے تنقیدی سرمائے میں بہت اضافہ کیا۔ جس میں کچھ زندہ رہنے والا سرمایہ بھی ہے۔

پاکستانی تہذیب کے حوالے سے بہت بحث رہی۔ ترقی پسندوں نے تہذیب کی الگ تعریف دریافت کرنے کی سعی کی۔ انہوں نے اپنی تعریف میں علاقوں اور طبقات کو بنیادی اہمیت دی۔ ان کے مقابل میں نضیاتی نقادوں نے خصوصاً ٹرنگ سے متاثر تقاضوں نے پاکستانی قوم کو ایک اکائی تصور کیا اور اس کا اجتماعی لاشعور دریافت کرنے کی کوشش کی۔ البتہ اس سلسلے میں بعض نے آسمانی اقدار کو اور بعض نے زمینی اقدار کو اہمیت دی۔ جبکہ بعض نے دونوں کو یکساں حیثیت عطا کی۔

۱۹۶۰ کی دہائی میں نئی نثری کاسٹہ پیدا ہوئی۔ انتمزاجیاب، انیس ناگ اور جیلانی کا لڑن

اکٹھے چلے تھے مگر جلد ہی الگ الگ ہو گئے۔ جیلانی کامران نے علمی اسلامی تہذیب کو اپنی تہذیبی قومیت قرار دیا جبکہ افتخار جالب اور انیس ناگی کے ہاں فرد اور بین الاقوامیت کے درمیان کوئی قومیت حائل نہیں۔ انہوں نے وجودی نقطہ نظر اپنایا افتخار جالب نے ”نئی سرائی شکل“ کے حوالے سے زبان کی لٹریچر پھوڑ کے سلسلے میں انتہائی رویہ اپنایا۔ اس سلسلے کا ایک مثبت پہلو یہ تھا کہ ان لوگوں کی بدولت مقامی زبانوں کے الفاظ شاعری میں داخل ہو گئے۔ ان حضرات نے شاعری کی تفہیم کے لیے شعری کشف کی دریافت کو ضروری قرار دیا۔ ایک وقت آیا کہ افتخار جالب ترقی پسندوں سے جا ملے اور صرف انیس ناگی رہ گئے جو ملٹی پیشنل کلچر کے حوالے سے تنقیدی و تخلیقی کام کرنے کے لیے لکھ رہے گئے۔

۱۹۵۸ء میں ترقی پسند تحریک پر پابندی نے ترقی پسندی کے لیے مشکلات پیدا کر رکھی۔ بہت سے ترقی پسند اعلیٰ ملازمتوں کے لیے اس تحریک کو چھوڑ گئے۔ مگر محمد علی صدیقی، علی عباس جلاپوری اور مجتبیٰ حسین کی موجودگی میں اس تحریک کو بالکل نہیں کہا جاسکتا۔ محمد علی صدیقی نے کرپے پر قابل ذکر کام کے ساتھ ساتھ ترقی پسند حوالے سے قابل ذکر مضامین لکھے، علی عباس جلاپوری نے اقبال کا ”علم الکلام“ میں رومانوی انداز پر کٹری تنقید کی اور تنقید کی علمی جہت میں گراں قدر اضافہ کیا۔ مجتبیٰ حسین نے بہت سے شاعروں پر قابل ذکر مضامین لکھے۔

علی عباس جلاپوری بنیادی طور پر فلسفی ہیں مگر ادب میں بھی ایک قابل ذکر نقاد ہیں۔ ڈاکٹر محمد اہل بنیادی طور پر باہر لغات ہیں، لیکن ادبی تنقید کے سلسلے میں بھی انہوں نے بہت کام کیا۔ ویسے نفسیاتی تنقید کے سلسلے میں مقدار کے لحاظ سے سلیم اختر نے سب سے زیادہ کام کیا۔

پاکستان میں دو شاہرہ صوفی طور پر نقادوں کا موضوع رہے — اقبال اور غالب — ترقی پسند، محقق نقاد، نفسیاتی نقاد غرض ہر گروہ کے نقاد نے ان دونوں شعراء پر بہت کام کیا ویسے میر پر بھی اس دوران میں قابل ذکر کام ہوا۔ محمد امجد علی خواجہ محمد زکریا نے وقیع کام کیا۔ محمد امجد علی خواجہ پر اور بہت سے نقادوں نے بھی تنقیدی کام کیا۔ سہیل امین وزیر آغا، مظہر علی سید کے محمد امجد علی پر مضامین بلاشبہ اہمیت رکھتے ہیں مگر خواجہ محمد زکریا، نے محمد امجد علی کا TALENT دریافت کرنے میں سب سے زیادہ محنت کی۔

ہمارے نقادوں نے مشرق اور مغرب کے تنقیدی معیاروں کے ساتھ ساتھ مغرب کے بہت سے نقادوں سے استفادہ کیا۔ بعض نقادوں نے خصوصی طور پر مغربی تنقید کو اس کے تاریخی تناظر میں اردو ادب کے قارئین سے متعارف کرایا۔ ان میں سے سجاد باقر رضوی (مغرب کے تنقیدی اصول)، جمیل جالبی (ارسطو سے ایلیٹ تک)، ہادی حسین (مغربی شعریات) اور نظیر صدیقی (ادب کے مغربی دیرپے مقابل ذکر میں)۔ تنقید کی ایک جہت اردو اور فارسی کے عظیم نام ”امیر خسرو“ کے عظیم کام کی دریافت ہے۔ یہ کارنامہ اقبال صلاح الدین کا ہے۔ انہوں نے امیر خسرو کو کئی حوالوں سے دریافت کیا ہے۔ ان کی غزلیات اور قصائد کی ترتیب و تدوین کے بعد ان کا اہم کارنامہ ”خسرو شیریں زبان“، ”خسرو کی پہیلیاں اور کہ مکرنیاں“، ”خسرو و سروں کی نظریں“ ہیں۔ کلاسیکی اردو فارسی ادب کے اس راجلِ عظیم کی دریافت نے اردو زبان کے لیے کئی نئی جہات کٹا دے ہیں۔

تنقیدی اصطلاحات کی تشریحی لغات کا قرضہ ہمیشہ سے اردو ادب کے نقادوں کے ساتھ اس قرض کو اتارنے کا کام ابوالاعلیٰ مازہ خلیفہ صدیقی نے کیا۔ وہ اس سے پہلے بہت سے تحقیقی مضامین لکھ چکے تھے، جو ان کی وضعت علمی اور ادبی ذوق کے آئینہ دار تھے کہ انہوں نے کثرتِ تنقیدی اصطلاحات، لکھ کر عظیم کارنامہ انجام دیا۔ یہ کتاب ان کی کتاب ”تنقیدی اصطلاحات کا تعارف“ کا تحقیقی ایڈیشن ہے۔ بہر حال یہ کتاب اردو تنقید میں ایک کارنامہ سے کم نہیں۔

دینی ادب

قیام پاکستان کے بعد نئی سلطنت کو اسلامی خطوط پر ڈھالنے کے لئے بہت سے علمائے دین سامنے آئے۔ انہوں نے اسلامی طرز زندگی اور دین اسلام کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی۔ ان علمائے کرام میں سے بعض نے جدید ادکار کا بھی خاصا مطالعہ کیا۔ مگر ان میں سے کوئی بھی علامہ اقبال، علامہ مشرقی، مولانا ابوالکلام آزاد، اور مولانا عبید اللہ سندھی کی کمی پوری نہ کر سکا۔

مولانا ابوالاعلیٰ مودودی (۱۹۰۳ء - ۱۹۷۹ء) نے بے شمار کتب تصنیف کیں۔ انہوں نے اسلام کو ایک مکمل نظام کے طور پر پیش کرنے کی کوشش کی۔ انہوں نے ایک نیا علم الکلام پیش کیا جس نے بنیاد پرستی کو فکری بنیاد مہیا کی۔ ان کے ہاں خطاب کی دلائل اور انسانی جوابات کے ذریعے مغربی افکار کو رد کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ ان کے ہاں سیاحہ اور سلیس زبان ملتی ہے جو فکری بھت مہیا کرتی ہے۔ مولانا مودودی نے شبلی کے انداز بیان کو جو ابوالکلام کی ترجمان القرآن میں ایک نئی وسعت سے آگے بڑھا تھا، کو مزید ترقی دی۔ ان کی صاف ستھری اور نکھری ہوئی اردو میں طنز و مزاح روزمرہ اور محاورہ کے سہارے دلکشی پیدا کی گئی ہے مولانا کی اہم تصانیف میں خلافت و سلوکیت، تحریک آزادی ہند اور مسلمان، یقینات اسلامی ریاست، تقسیم القرآن، تفہیمات اور تنقیحات شامل ہیں مولانا مودودی کے ہاں عنوانات کا تنوع ملتا ہے۔

غلام احمد پرویز (۱۹۰۳ء - ۱۹۸۲ء) نے علامہ مشرقی اور علامہ اقبال کے افکار کو نئی جہتوں سے آشنا کیا۔ البتہ پرویز نے علامہ اقبال کے تصوف کی تردید کرنے میں کوئی جھجک محسوس نہیں کی۔ پرویز صاحب کے ہاں نظام ربوبیت کے معاشی فلسفے اور مرکز ملت کے سیاسی فلسفے کو بنیادی اہمیت حاصل کی ہے اول الذکر نظریہ اشتراکیت کے قریب ہے جب کہ مؤخر الذکر آمریت کے قریب ہے۔ پرویز صاحب نے دارِ دین کے ارتقاء کی منظوری کو آیات قرآنی سے جواز بخشا اور معجزات کے بارے میں سرسید کے نقطہ نظر کو پوری تفصیل سے پیش کیا۔ ان کی چند اہم کتابیں یہ ہیں: ”من ویزداں“، ”ابلیس و آدم“، ”جئے نور“، ”برقی طرز“، ”شعور مستور“، ”سراجِ انسانیت“، ”شاسکار و رسالت“، ”انسان نے کیا سوچا“۔

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

”اسلام کیا ہے“ در نظام ربوبیت، ”جہان فردا“، ”لغات القرآن“، ”مفہوم القرآن“، ”تبویب القرآن“، ”مطالب القرآن“، ”سیسم کے نام“، ”ظاہرہ کے نام“ وغیرہ۔ ”پرویز صاحب کے ہاں علامہ مشرقی کے انداز بیان کی آسان صورت ملتی ہے۔ علامہ مشرقی کا انداز بیان پیچیدہ اور فقیہانہ تھا۔ پرویز نے اسے شریعت، سلامت اور سادگی سے آشنا کر دیا۔ پرویز کے ہاں خوبصورت ترکیب و لکشی انداز میں ملتی ہیں۔ ان کا انداز بیان ٹھوس علمی مضامین کو دلکش پیرائے میں بیان کر کے لئے بہت موزوں ہے۔

پروفیسر محمد سرور جامی (۱۹۰۶ء - ۱۹۸۳ء) جامعہ ملیہ کے سابقہ استاد اور مولانا عبید اللہ سندھی کے شاگرد تھے۔ انہوں نے مولانا سندھی کے افکار اور تعلیمات کے ساتھ ساتھ ان کے فکری امام شاہ ولی اللہ کو اردو میں متعارف کرانے کے لئے بہت کام کیا ان کی چند اہم تصانیف یہ ہیں۔

”مولانا عبید اللہ سندھی“، ”آفادات و ملحوظات“، ”ارمغان شاہ ولی اللہ“، ”تحریک جماعت اسلامی“، ”تحریک اسلامی اور اسلامی دستور“، ”مشاہدات و معارف“، ”نصوف کے آداب اشغال اور ان کا فلسفہ“، ”نصوف کا فلسفہ تاریخ وغیرہ۔ محمد سرور کے ہاں ایک وسیع کینوس میں تجزیے اور مشاہدات کی سعی ملتی ہے۔ ان کے ہاں روشن فکری، اور بے تبصی ہے۔ وہ تاریخی حقائق کی اہمیت کے بہت حد تک قائل نظر آتے ہیں۔ ان کے ہاں سادہ، سلیس اور علمی موضوعات کے لئے موزوں زبان ملتی ہے۔ ان کی نثر میں بنیادی اہمیت مفہوم اور مطالب کی ہے اس لئے ان کی نثر میں دلکشی کا زیادہ اہتمام نہیں ملتا مگر ان کی نثر قاری کے لئے بوجھ بننے کی بجائے دلکشی کا سامان لئے ہوئے ہے۔

خلیفہ عبدالحکیم (۱۸۹۵ء - ۱۹۵۹ء) ایک عالم، فلسفی اور مفکر تھے۔ انہوں نے اقبال، رومی، اور اسلام پر بہت کام کیا۔ ان کی چند اہم کتب یہ ہیں:

”حکمت رومی“، ”نیشہات رومی“، ”اسلام کا نظریہ حیات“، ”افکار غالب“ اور ”فکر اقبال“۔ ان کے ہاں مطالعے کی وسعت، ذہن کا پھیلاؤ اور فلسفیانہ انداز فکر ملتا ہے۔ ان کے ہاں بے تبصی اور خلوص ملتا ہے۔ ان کا ایک کارنامہ ادارہ ثقافت اسلامیہ کا قیام بھی ہے۔

مولانا محمد حنیف ندوی (۱۹۰۷ء - ۱۹۸۷ء) ادارہ ثقافت اسلامیہ کے مصنفین میں بلند مقام رکھتے ہیں۔ ان کی اہم تصانیف یہ ہیں: ”افکار غزالی“، ”تعلیمات غزالی“، ”مسائل

کے عقائد و افکار، مطالعہ قرآن، مطالعہ حدیث، مسکد اجتہاد، عقلیات ابن تیمیہ، سراج البیان، اساسیات اسلام، افکار ابن خلدون، لسان القرآن، مولانا کے ہاں شبلی کے انداز بیان کا متبع ملتا ہے۔ وہ سادگی کے ساتھ دلکشی اور دلچسپی کا سامان پیدا کرتے ہیں۔ مولانا کے ہاں بھی بے تعصبی اور روشن فکری ملتی ہے۔ مولانا کے ہاں عرف اور ضرورت، کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ وہ تاریخی تقاضوں اور عوامل کی نفی کرنے کی بجائے اثبات کے قائل ہیں۔ اس لئے وہ مختلف افکار و علوم کی ترویج کی بجائے ان سے استفادہ کرتے نظر آتے ہیں۔

امین احسن اصلاحی دپ: ۱۹۰۴ء کا اہم کارنامہ ان کی تفسیر تدریس قرآن ہے۔ تدریس قرآن میں ربط آیات اور ربط سور کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ تدریس قرآن میں بعض لغوی مباحث بھی بہت خوب ہیں۔ مولانا اصلاحی مولانا شبلی کے شاگرد مولانا حمید الدین فراہی کے شاگرد ہیں۔ مگر مولانا اصلاحی کے ہاں شبلی کا سادگی کا انداز بیان نہیں ملتا۔ ان کے ہاں سادگی ہے اور بنیادی اہمیت مغایم اور طالب کو حاصل ہے۔

مولانا محمد جعفری پھلواری (۱۹۰۳ء-۱۹۸۷ء) نے ”مقالات“، ”اسلام دین آسان“، ”مقام سنت“، ”انتخاب حدیث“، ”دیغیر انسانیت“، ”اسلام اور فطرت“، ”اسلام اور موسیقی“ وغیرہ کئی کتابیں لکھیں۔ ان کے ہاں روایت اور عقل کے تطابق کی ایک صورت ملتی ہے۔

مفتی محمد شفیع (۱۸۹۴ء-۱۹۷۹ء) کا اہم کارنامہ ان کی تفسیر قرآن، معارف القرآن ہے۔ وہ بنیادی طور پر فقیہ تھے۔ انہوں نے ایک فقیہ کے طور پر قرآن مجید کی ایک خوبصورت تفسیر لکھنے کی کامیاب کوشش کی۔ ان کی تفسیر ان کی سادہ نثر کا نمونہ نمونہ ہے۔ سادگی اور سلاست ان کی نثر کے بنیادی اوصاف ہیں۔ انہوں نے بے شمار موضوعات پر کئی کتابیں لکھیں۔ ان کے فتاویٰ کے مجموعہ ”جواہر الفقہ“ کے نام سے مرتب ہوئے۔

مذکورہ مصنفین کے علاوہ بہت سے مصنفین نے دین اسلام کے مختلف پہلوؤں پر لکھا جدید طرز کے علماء میں محمد منظر الدین صدیقی اور قدیم طرز فکر کے علماء میں مولانا اویس ڈھلوی مولانا بدر عالم صاحب مدنی وغیرہم کے نام نمایاں ہیں۔

حال ہی میں پروفیسر محمد طاہر القادری اس میدان میں داخل ہوئے ہیں جو اپنی ہر کوئی

اور بیارنویسی کی وجہ سے اہم ہو گئے ہیں۔ ان کی ایک قابل ذکر تصنیف ”اسلامی فلسفہ زندگی“ ہے۔ ان کے ہاں مشکل الفاظ کے استعمال نے ان کو اپنے دور کے دوسرے لکھنے والوں سے منفرد کر دیا ہے۔ ڈاکٹر اسرار احمد نے بھی اسلام کے بارے میں بہت سے مضامین اور مقالات لکھے ہیں۔ وہ اپنے سادہ انداز بیان کی وجہ سے اپنے قارئین میں آسانی سے پڑھے اور سمجھے جاتے ہیں۔

دیخا ادب کی ایک جہت علماء اور صوفیاء کی سوانح نگاری ہے۔ اس سلسلے کا دقیق کام اقبال صلاح الدین نے کیا۔ انہوں نے حضرت بوعلی قلندرؒ، ”سیرت شیخ احمد سرہندی“ اور حضرت نظام الدین اولیاؒ، لکھیں۔ انہوں نے سادہ مگر خوبصورت انداز بیان کے ذریعے اپنے ممدوحین کی شخصیات کی زندگی کی بھرپور تصویر پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ علماء کی سوانح نگاری کے سلسلے میں بہت کام ہوا۔ مگر بیشتر کتب کتاب المناقب، ”غیر مدلل مداحی“ اور ”یک رخ تصویر“ سے آگے نہ بڑھ سکیں۔

تنقیدی مطالعے

انتخابِ کلامِ میر — ایک مطالعہ

میر تقی میر اردو کے وہ خوش قسمت شاعر ہیں جنہیں خدا نے سخن کہا جاتا ہے۔ یہ خراجِ عقیدت اردو شاعری کے قاری کی طرف سے بھی ہے اور اردو کے معروف شعرا کی جانب سے بھی، یہاں تک کہ ”کہتے ہیں کہ غالب کا ہے اندازِ بیان اور“ کہنے والے شاعر غالب نے بھی یہ کہہ دیا:

آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں

میر کی عظمت فکری و فنی اور سانی دونوں سطحوں پر دریافت کی گئی۔ مگر ان کی عظمت کا راز کس بات میں پوشیدہ ہے؟ اس سوال کا جواب دینے کے لیے اس مرکزی نقطے کو دریافت کرنا ضروری ہے جو میر کی شاعری کی روح ہے۔ اردو کی بیشتر شاعری جزوی ایشیاء کے ماحول میں تخلیق ہوئی مگر اس کے مزاج میں عجیب اسلامی تہذیب کی روایت رچی ہوئی محسوس ہوتی ہے، اس کا ماحول عجیب اسلامی تہذیب کا ماحول ہے۔ اردو شاعری کی ابتدائی نشوونما دکن میں ہوئی، جہاں اس کے مزاج میں خالص ہندویت تھی۔ دھرتی کی بویاس اس قدر بوجھل تھی کہ اس دور کی شاعری کو دکن کے ماحول اور اپنے مخصوص دور سے ماوراء ہونے کا بہت کم موقعہ میسر آیا۔ دکن کے شاعر ولی وہ خوش نصیب شخص ہیں جنہوں نے شمالی ہند میں اردو شاعری کو متعلد کرایا اور اس کے ساتھ ہی فارسی سے استفادہ کی ابتداء بھی کی۔ مگر ان کا دائرہ کار محدود اور کینوس مختصر ہے، جبکہ میر تقی میر کینوس اتنا ہی وسیع ہے جتنی خود زندگی۔ نیز ولی کو وہ طور پھوٹ دکھائی نہ دی جو کچھ کہ دیکھنا میر کا مقدر تھا۔

میر تقی میر کے ہاں شاعری کی ہندی اور عجیب روایت گلے ملتی دکھائی دیتی ہے۔ انہوں نے اپنی شاعری کو عمودی اور افقی دونوں اعتبار سے وسعت بخشی۔

میر تقی میر شمالی ہند کے اولین شاعروں میں تھے، اس لیے ان کا عمل دوسرا تھا۔ انہوں نے شاعری بھی کی اور شاعری کے لیے زبان بھی دریافت کی، اس حوالے سے

انہوں نے شاعری کی ایرانی اور ہندی روایت کو مد نظر رکھا۔ ایک طرف انہوں نے اردو میں مقامی زبانوں کے بے شمار الفاظ استعمال کیے اور دوسری طرف انہوں نے بہت سے فارسی محاورات کے تراجم اردو میں رائج کیے، ان میں سے بعض ایسے تراجم ہیں جو اردو میں عام استعمال ہوتے ہیں۔

میر تقی میر کی خوش قسمتی کا پہلو یہ تھا کہ میر کے زمانے میں اردو جامع مسجد کی ٹیڑھیوں سے دربار کی طرف جاری تھی۔ ابھی تک سند کے لیے لغات کی بجائے جامع مسجد کی ٹیڑھیوں کے نیچے کے لوگوں کی بول چال کا سہارا لیا جاتا تھا۔ بول چال کی زبان میں دھرتی کی بواہ کا ہونا محتاج دلیل نہیں۔ میر نے بھی بول چال کی زبان میں ہی شاعری کی، اس لیے اُن کے ہاں بھی دھرتی کی خوشبو رچ بس گئی۔

میر تقی میر نے عروض کے اعتبار سے بھی دھرتی سے پہلو تہی نہ کی۔ اردو میں فارسی عربی عروض ہی زیادہ تر استعمال ہوئے مگر میر نے فارسی کی وہ بحریں استعمال کیں جو سنسکرت سے قریب ہیں یا وہ فارسی بحریں استعمال کیں جن میں اردو اور مقامی زبانوں کے الفاظ ادا ہو سکیں۔ میر کی بعض غزلیں گیتوں کے مزاج سے ہم آہنگ ہیں۔ ان غزلوں میں بھگتی تحریک کے شعروں کے دونوں کا مزاج جھلکتا ہے۔ انہیں اکتارے پر گایا جائے، تو یہ صوفیوں کے حال و حال سے ہم آہنگ ہو جائیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے ان غزلوں کو میر کے ادھورے گیت کہا ہے۔ ڈاکٹر صاحب اس قسم کی غزلوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

”یہ غزل کے مروجہ اسالیب کے خلاف بغاوت سی ہے کہ غزل کے سے ”اُونچے“ اور خالص ادبیانہ اور شاندار قسم کے معروف اسالیب کی بجائے عام لوگوں کی وہ باتیں بیان کی گئی ہیں، جن سے دلستانی غزل گوئی نے کبھی اعتنا نہیں کیا۔“

(نقد میر، صفحہ ۲۱۶)

میر نے اس قسم کی بحریں کیوں استعمال کیں؟ اسکی وجہ یہ ہے کہ میر جس قسم کا ماحول اور جس قسم کا کردار پیش کرنا چاہتے ہیں، وہ خالص ہندوستانی ماحول کی پیداوار ہے۔ جس کا تصور ”دبستان المذاہب“ کا تصور نہیں جھگڑوں اور مقامی صوفیوں کا تصور ہے اس قسم کی غزلوں میں جھگڑ، جوگی، بستی، سفر، جوگ، جوگ کی کیفیات محسوس اور ٹھوس صورت میں پیش کی

گئی ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

ریگستان میں جل کے رہیں یا سنگستان میں ہم جوگ
رات ہوئی جس جاگہ ہم کو، ہم نے وہیں بسرام کیا
کیا کیسے کچھ بن نہیں آتی، جنگل جنگل ہو آئے
چھاؤں میں جل کے بچوں کی ہم عشق و جنوں کو رو آئے
جب تھے سپاہی اب ہیں جوگی، آہ جوانی یوں کاٹی
اتنی تھوڑی شب میں ہم نے کیا کیا سواگم بنائے ہیں۔

ان بحروں میں اشعار کا ماحول اور اس کے اظہار کے لیے لفظیات خالص ہندوستانی ہیں۔
اُن کی تشبیہات اور تکلف دے تکلف کے انداز، دُکھ اور رنج کے اظہار کے انداز اور ان
کے لیے استعمال ہونے والے الفاظ، مخاطبت کے لیے مستعمل الفاظ سب ہندوستانی
ہیں اس انداز کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

ظلم ہوئے ہیں کیا کیا ہم، پر صبر کیا ہے کیا کیا ہم
آن لگے ہیں گور کنارے، اس کی گلی میں حجاب ہم
ہا ہا ہی کر ٹالے گا اس کا غرور دو چنراں ہے
گھگھینانے کا اب کیا حاصل، یونہی کرے ہیں ہا ہا ہم
میر نصیر ہوئے تو اک دن کیا کہتے ہیں بیٹے سے
عمر رہی ہے تھوڑی اسے اب کیونکر کاٹیں ہا ہا ہم
جوشِ غم اٹھنے سے اک آندھی چلی آتی ہے میاں
خاک سی مونہہ پر میرے اس وقت اڑ جاتی ہے میاں

میر کے ہاں بہت سی ایسی بحریں استعمال ہوئی ہیں جنہیں غالب یا اقبال نے ہاتھ نہیں
لگایا۔ آزاد تر شاعروں نے بھی انہیں کم ہی ہاتھ لگایا۔ یہ بحریں ہندوستانی مزاج اور
فصل سے میر کی وفا کا ثبوت ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

”ملکی زندگی، ملکی مزاج اور ملکی طبائع سے یہ اعتناء میر کی عام شاعری اور
غزل کا بھی خاصہ ہے، وہ میر پر ہندو روایات کے اثرات کی قوی
شہادت ہے۔۔۔۔۔۔ یہ مقامی اور سچے اور عزیزانہ پیرائے اور دیہات

وقصبات کی زندگی اور گیتوں سے ان کی ان غزلوں کی قربت ظاہر کرتے ہیں۔
(نقد میر، صفحہ ۳۱۶)

میر تقی میر کے ہاں ہندوستانی حوالے کے ساتھ ساتھ فارسی شاعری کا حوالہ بھی موجود ہے۔ شاعری کی ایرانی روایت سے بھی انہوں نے بھرپور استفادہ کیا ہے۔ دراصل اردو غزل کو فارسی غزل کی پانچ سو سالہ روایت درختے میں ملی تھی۔ اس روایت کو ہندوستان کے فارسی شاعروں نے اور مضبوط کر دیا تھا۔ جنہوں نے شاعری کو دور از کار تشبیہات اور بعید از فہم تخیل سے بنایا سجا یا تھا۔ اس سلسلے کی ایک اہم شخصیت سیدل ہیں۔ میر تقی میر نے بھی فارسی روایت کو قبول کیا یا درپے کہ میر نے ایک دیوان فارسی میں بھی یادگار چھوڑا ہے۔ مگر میر کے ہاں فارسی اثر ہندوستانی اثر کے ساتھ پہلو بہ پہلو موجود رہے۔ مثلاً:

عالم آئینہ ہے جس کا وہ مصور ہے مثل

ہائے کیا صورتیں پردے میں بناتا ہے میاں

مگر کبھی کبھی خالص فارسی اشعار کے حامل شعر بھی کہہ جاتے ہیں:

دل کا مطالعہ کر اے آگہ حقائق

ہیں فنِ عشق کے بھی مشکل بہت دقائق

مگر یہ ان کا عمومی رویہ نہیں ہے۔ فارسی انہوں نے سیکھی تھی اور اردو ان کی شخصیت کا حصہ تھی۔ انہوں نے تحصیل شدہ علم پر انحصار کرنے کی بجائے اپنے لمحہ، ماحول، عصر اور شخصیت کے انوکھ کواچی شاعری کی بنیاد بنایا۔ علم کے بارے میں ان کا رویہ یہ رہا:

تحقیلِ علم کرنے سے دیکھنا نہ کچھ حصر

میں نے کتابیں رکھیں اٹھا گھر کے طاق میں

فارسی الفاظ کے استعمال کے بارے میں بھی ان کا رویہ یہ رہا کہ انہیں اپنے ہندوستانی مزاج سے ہم آہنگ کر لیا۔ ان کے ہاں فارسی لب و لہجے کی بجائے ہندوستانی لہجہ موجود ہے۔ اس سلسلے میں انہوں نے اہلِ دہلی کے محاورے کو سنا مانا اور شاعری کی بنیاد بنایا۔

کچھ کے سلسلے میں ہمیں ہر معاشرے میں دورِ پلمتے ہیں۔ ایک آرپری طبقے کا کچھ جسے عموماً کلاسیک ظاہر کرتا ہے۔ دوسرا عوام کا کچھ جسے لوک ادب ظاہر کرتا ہے۔ ہندوستان میں فارسی کو دسی مقام حاصل رہا ہے، جو کسی بھی قوم میں کلاسیکی ادب

کو حاصل ہوتا ہے۔ میر نے فارسی ادب سے بغاوت کر کے اور فارسی کے ایرانی لہجے سے بغاوت کر کے جامع مسجد کی سیڑھیوں کی زبان کو مستند زبان سمجھ کر جس قسم کی شاعری کی، یہ ایک بہت بڑی بغاوت تھی۔ یہ اشراقیہ سے عوام تک کی طرف ایک لاشوری سفر تھا۔ اس کے علاوہ چند ایک دوسری باتیں اس بغاوت کی شدت کو نمایاں کر رہی تھیں ان میں سے ایک تحریر کا ترجمہ تھا، جو عوامی لب و لہجے کے قریب تھا۔ دوسری ان کی تشبیہات اور لفظی تصویریں ہیں انہوں نے تشبیہات اور لفظی تصویروں کے سلسلے میں فارسی شاعری کی احسان مندی قبول کرنے کی بجائے اپنے گرد و پیش سے تاثر قبول کیا۔ ان کے ہاں مٹری کے جالوں، چارپائیوں، مفلس کے چراغوں، قبروں سے اٹھنے والے دھوئیں، بگولوں، ٹوٹے ہوئے مکانوں اور سکھوں، مراٹھوں کا ذکر بڑی بے تکلفی اور فطری انداز میں ملتا ہے۔

آج ہمارے گھر آیا تو کیا ہے یاں جو منشار کریں
 الا کھینچ بغل میں تچھ کو، دیر تک ہم پیار کریں
 سنا ہے حال ترے کشتگاں، بیچپاروں کا
 ہوانہ گور گڑھ صان ستم کے ماروں کا
 ملا بے خاک میں کس کس طرح کا عالم یاں
 نکل کے شہر سے ملک سیر کر مسزادوں کا

میر کی عظمت کے اس مرکزی نقطے سے چھوٹنے والا دوسرا حوالہ میر کے ہاں اسلوب کے تنوع اور انداز کی بوتلمونی ہے۔ اس طرح میر وہ عظیم سرچشمہ بن گئے ہیں، جن سے بعد میں آنے والے شاعروں نے استفادہ کیا، بعض ایسے شاعروں کے ہاں میر کے اثرات یا میر سے کیسانی ملتی ہے، جو مرزا جہاں میر سے مختلف تھے۔ مثلاً اقبال میر کی بجائے سودا سے قریب ہیں مگر اقبال کے ہاں بھی میر سے حیرت انگیز یکسانیت دریافت کی گئی ہے۔ یہاں تک کہ جدید شاعری کا سرچشمہ بھی میر کی شاعری میں دریافت کیا گیا ہے۔ غالب کے ہاں بھی میر کے ساتھ مماثلت ملتی ہے۔ غالب کے ہاں میر کی ہم طرح غزلیں ہی نہیں بے شمار نعتوں، جملوں، اسالیب کا اشتراک بھی ملتا ہے۔ دونوں کے ہاں نقطہ نظر کا کلی یا جزوی اشتراک بھی موجود ہے۔ مثلاً میر کا شعر ہے :

میر سے کیا جو یار نے جاتے ہیں ہوش کس طرح
دیکھ کے میری بخود چلنے لگی ہوا کے یوں

غالب کا شعر ہے :

غنجہ ناشگفتہ کو دُور سے مت دکھا کے یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں مونہ سے مجھے بتا کے یوں

میر سے غالب کی یکسانیت کے سلسلے میں ڈاکٹر سید عبداللہ نے نقد میر میں دو ابواب رقم کیے ہیں۔ میر کی اقبال سے مماثلت کے سلسلے میں ناصر کاظمی نے اپنے مضمون ”میر ہمارے عہد میں“ میں بہت سی مثالیں پیش کیں چند ایک ملاحظہ ہوں :-

اقبال

میر

عشق تنہا جو رسولؐ ہوا یا ، عشق دم جبریلؑ عشق دم مصطفیٰؐ

اُن نے پنیمؑ عشق پہنچایا ، عشق خدا کا رسولؐ عشق خدا کا کلام

برسوں لگی رہی ہیں جیب ہر وہ ماہ کی آنکھیں ، ہزاروں سال زکس اپنی بے زوریا پر ہوتی ہے۔

تب ہم سا کوئی صاحبِ نظر بنے ہے ، بڑی شکل سے ہوتا ہے چن میں دیدہ و پریدا۔

خوش ہیں دیوانگی ! میر سے سب ، اک جنوں ہے کہ باشعور بھی ہے

کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ ، اک جنوں ہے کہ باشعور نہیں

جدید شاعروں ، جدید تر شاعروں سب نے میر کے اسالیب سے استفادے کی کوشش

کی۔ اسی طرح رنگ میر شارح عام کی طرح ہو گیا ہے۔ میر کی عظمت کا یہ حوالہ کہ اُن کے ہاں

اسالیب کا تنوع ملتا ہے ، دراصل زندگی کے سارے رنگوں کو جذب کرنے سے پیدا ہوتا

ہے۔ میر نے مطالعے سے متاثر ہو کر شاعری نہیں کی ، زندگی سے متاثر ہو کر شاعری کی ہے۔

میر کی عظمت کا ایک حوالہ اُن کے ہاں اکائی کا اثبات ہے۔ انہوں نے اپنے ذاتی

غم اور اجتماعی غم کو ایک بنا لیا تھا۔ دل اور دہلی ایک دوسرے کے نمائندہ ہو گئے ہیں۔ عشق

آدم ہو گیا ہے اور آدم عاشق ہو گیا ہے۔

میر اُردو کے وہ خوش قسمت شاعر ہیں ، جنہیں اکثر بڑے شاعروں نے خراجِ عقیدت

کرنے میں نخل سے کام نہیں لیا۔

میر کی یہ عظمت صرف فکری و فنی سطح پر ہی نہیں ، لسانی سطح پر بھی موجود ہے۔

سانی سطح پر میر کا کارنامہ خاص یہ ہے کہ ریختہ جو دلی دکنی کے ساتھ دلی آئی تھی، میر نے اس زبان کو عوام اور خواص دونوں میں مقبول بنادیا۔

اب تک میر کا بنیادی رویہ اور کارنامہ خاص زیر بحث رہا ہے۔ اب میر کی شاعری کی ایک اور مرکزی صفت کا تذکرہ بھی ضروری ہے کہ میر کے ہاں زندگی کی ایک وحدت ملتی ہے۔ انہوں نے ذاتی غم کے گرد دنیا بھر کے غم جمع کر کے ایک بڑا کل مرتب کیا ہے۔ یہ کل ان کی ذات اور ان کے عہد کا عکاس ہے۔ میر کو بھی دکھوں کا سامنا تھا۔ حالانکہ انہیں کچل دیا تھا۔ ان کے عہد کا انسان بھی کچلا ہوا تھا۔ ان کے عہد کا انسان اپنا گھریا ہوا وقار واپس مانگتا ہے۔ وہ دوسروں کا انکار نہیں کرتا، اپنا اقرار کرتا چاہتا ہے۔ دوسروں کا انکار بغاوت اور احتجاج کے بلند لمبے کو جنم دیتا ہے جبکہ اپنی ذات کی شکست و ریخت کے دکھ کا اظہار اور دوسروں سے اپنی ذات کا اقرار کرنا ناگہنی سی طنز اور ہلکے ہلکے احتجاجی لمبے پر جا کر رُک جاتا ہے۔ مگر اس احتجاج میں دوسروں کا اقرار ہے۔ میر کے عہد کا انسان اپنی سماجی شخصیت کھو چکا ہے کیونکہ سیاسی نظام زوال پذیر ہے۔ سماجی نظام بھی ٹوٹ پھوٹ رہا ہے۔ اس صورت حال میں حیاتیاتی سطح پر زندہ رہنا ایک مسئلہ بن جاتا ہے۔ میر کے ہاں یہ مسئلہ پوری شدت سے موجود ہے۔ اسی لیے تو ان کے ہاں محبوب کی حیاتیاتی شخصیت اور لہری سطح موجود رہتی ہے، چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

قوت کی پیرانہ سردلی میں حیدرانی ہوئی

اب کے جو آئے سفر سے خوب بہانے ہوئی

جن کو خدا دیتا ہے، سب کچھ وہ سب کچھ دیتے ہیں

ٹوپی منگوٹی پاس اپنے ہم اس پہ کیا انعام کریں

اے حب جاہ والو، جو آج تا جو رہے

کل اس کو دیکھو تم، نہ تاج ہے نہ سر ہے۔

میر کا حیاتیاتی زندگی سے یہ نابلہ ان کے سماجی شعور کو بڑھانے کا باعث ہوا۔ ان کے ہاں بعض ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جن سے ان کے گہرے سماجی و سیاسی شعور کا علم ہوتا ہے۔

نہ بل میراب کے امیروں سے تو

ہوئے ہیں فقیران کی دولت سے ہم

اردو شاعری نے محبوب کو ہمیشہ بادشاہ کے روپ میں دیکھا۔ میر کے عہد میں بادشاہ یا تو مقتول تھا یا حملہ آور اور قاتل و سفاک۔ محبوب برسر تخت بادشاہ کی شکل میں ہی دیکھا گیا۔ ہم نے میر نے بھی اُسے برسر تخت بادشاہ کے روپ میں دیکھا، تو انہوں نے اپنے عہد کے اُن سفاک اور حملہ آور بادشاہوں کی صورت بہت خوبی سے پیش کر دی۔ یہ بھی اُن کے سیاسی شعور ہی کا نتیجہ ہے:

جہاں کو نقتے سے خالی کبھو نہ ہیں دیکھا
ہمارے وقت میں تو آنتِ زمانہ ہوا
نیچے ہاتھ میں، مستی سے لہو سی آنکھیں
بج تری دیکھ کے، اے شوخ! حذر ہم نے کیا
سواری اُس کی ہے سرگرم گشتِ دشت مگر
کہ خیرہ تیرہ نمودارک غبار ہے آج

○

جفا میں دیکھ، یہاں بے وفائیاں دیکھیں
بھلا ہوا کہ تیری سب برائیاں دیکھیں
حاکم شہر جس کے ظالم کیڑ کرستم ایجا نہیں
خون کسی کا کوئی کرے واں، داد نہیں فرما نہیں

میر نے جس طرح بادشاہ کا سفاک چہرہ محبوب کے حوالے سے بیان کیا ہے، ایسے ہی انہوں نے دل کو دلی کا استعارہ بنا کر دلی کی تباہی کا تذکرہ کیا ہے:

دل جو تھا ایک آبلہ پھر ٹا گیا
رات کو سینہ بہت کو ٹا گیا
میں نہ کہتا تھا کہ مونہہ کر دل کی اور
اب کہاں رہ آئینہ ٹوٹا، گیا
دل کی دیرانی کا کب مذکور ہے
یہ نگرہ سو مرتبہ ٹوٹا، گیا

میر کی شاعری کی عظمت کا تمیز اہلوان کے ہاں انسانی حوالہ غالب حیثیت رکھتا ہے۔

اُن کے ہاں لمحے اور الفاظ میں دھرتی کی بوباں موجود ہے۔ شاعری میں مصرع اور ماحول کی تصویر بھی ہے مگر یہ سب کچھ اس فنکاری سے پیش کیا گیا ہے کہ میر کی شاعری کا مرکزی موضوع ہر عہد کا انسان ہے۔ اس کی نارسائی اور کرب نارسائی ہے۔ ایک غزل کے چند اشعار ملاحظہ ہوں :

کیا بعدِ مرگ یاد کروں گا وہ تجھے
ستار ہا جفا میں جب تک جیا کیا
لذت سے نہیں خالی جانوں کا کھپا جانا
کب خضر و میحانے مرنے کا مزہ جانا
تھنا نہ بہت ہم کو دانست پر اپنی بھی
آخر وہ بُنا نکلا ہم جس کو مہلا جانا

اب میر کی شاعری کی چند دیگر خصوصیات کا ذکر یہ بھی ضروری ہے۔ میر کے ہاں غضب کی ایجری ہے۔ وہ ایجنز کی تخلیق ایسے کمال فن سے کرتے ہیں کہ غزل کے بہت بڑے دشمن کلیم الدین احمد بھی میر کی اس خوبی کا اقرار کر لیتے ہیں۔ کلیم الدین احمد لکھتے ہیں :-

”میر کا دل مصور بھی ہے، خارجی اور باطنی تصویر وہ نہایت حسن و خوبی سے کھینچتے ہیں۔“

(اردو شاعری پر ایک نظر، صفحہ ۱۱۴)

میر کے ہاں باطنی اور خارجی دونوں قسم کی تصویریں ملتی ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

ماز کی اس کے لب کی کیا کیسے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے
یہ دیکھا میر آوارہ کو، لیکن،
غبار اک ناتواں سا کو، بکھو مھت
”مک“ نیر جگر سوختہ کی جلد خبر سے
کیا یار بھرد سا ہے چراغ سحر کی

عہدِ بخانی درد کا مٹا، پیری میں لی آنکھیں موند
یعنی رات بہت تھ جائے، صبح ہوئی آرام کیا

غیر نے ایک شعر میں اپنی شاعری کا تعارف یوں کر کیا ہے :

مجھ کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب میں نے
 درد و غم کتنے کیسے جمع تو دیوان کیا
 یہ درد و غم کیا ہے؟ زندگی کے بارے میں صاحب بصیرت کا رد عمل محروموں
 کو دیکھ کر پیدا ہونے والا احساس، زندگی کی نارسائیں پر شاعر کا احساس اور رد عمل —
 میر کے ہاں بھی درد و غم کی یہی کیفیت ملتی ہے:

نہ درد مندری سے یہ راہ تم چلے ورنہ
 قدم قدم پہ تھی یاں جلے نالہ و فریاد
 اب خصلہ ہو اجہاں آباد
 ورنہ ہر اک قدم پہ یاں گھر تھا
 دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
 پچھتاؤ گے، سنو ہو یہ بستی اُچار کے
 روشن ہے اس طرح دل ویراں میں ایک داغ
 اُجڑے نگر میں جیسے جلے ہے چراغ ایک
 میر کا غم انفرادی کے ساتھ ساتھ اجتماعی نوعیت بھی رکھتا ہے۔ اس لیے یہ ایک صحت مند
 جذبہ ہے۔ یہ جذبہ انہیں اجتماع سے منقطع نہیں کرتا یہ جذبہ انہیں اپنی ذات کی انفرادیت
 مٹانے کی دعوت دیتا ہے۔ اس لیے کبھی تو وہ اپنی ذات پر تنقید کرتے ہیں:
 تری چال ٹیڑھی تری بات روکھی
 تجھے میر سمجھا ہے یاں کم کہو نے
 کبھی وہ اپنی کیفیت کو سُکر قرار دے کر دوسروں سے ملنے سے معذرت خواہ ہیں:
 ملنے والو پھر ٹیلے گا، ہے وہ عالم دیگر میں
 میر فقیر کو سُکر ہے یعنی مستی کا عالم ہے لب

آخر میں میر کے انداز بیان کے بارے میں بھی ایک بات ضروری ہے۔ وہ یہ کہ میر کے
 ہاں پُرکار سادگی ہے۔ بے ساختگی اور برجستگی ہے مگر یہ سادگی فن کا اعلیٰ نمونہ ہے
 میر نے لفظوں میں زندگی کا ہلو دوڑا دیا ہے۔ کیونکہ اُن کے الفاظ اُن کے زندہ تجربوں
 سے بھرتے ہیں۔ بلکہ اُن کے الفاظ اُن کا تجربہ لے کا حصہ ہیں۔ اُن کے ہاں تپہنیں

اور استعارے، خوبصورت ترکیبیں، نئی اور متنوع علامتیں، خوبصورت ضمتیں اور سب سے بڑھ کر سہل متبغ کا کمال ملتا ہے۔ اُن کے ایسے بے شمار شعار ہیں جن میں فکر جذبہ اور احساس تینوں بیک وقت موجود ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ہمارے آگے تراجب کسوں نے نام لیا
دلِ ستم زدہ کو ہم نے تھمام تھمام لیا
بڑے سلیقے سے میری نبھی محبت میں
تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا
یاد اس کی اتنی خوب نہیں میرا باز آ
ناداں پھر وہ جی سے بھلا یا نہ جھٹھے گا
اب کے جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے
دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں
شام سے کچھ بچھا سا رہتا ہے
دل ہوا ہے چراغِ مفلس کا
ہرزخمِ حبسگرِ داؤدِ محشر سے ہمارا
انصاف طلب ہے تری بے داؤد گری کا

مفلس

✓

کلامِ میر میں غزلیات کے علاوہ پنچس مشنویات بھی موجود ہیں۔ ان میں سے آٹھ مشنویات مولوی عبدالحق نے انتخاب کلامِ میر میں شامل کی ہیں میر تقی میر نے جس طرح غزل میں زیادہ اخقار سے گریز کیا ہے۔ ایسے ہی مشنوی میں زیادہ طوالت سے گریز کیا ہے۔ بلکہ بعض مشنویاں تو صرف نظم کہی جاسکتی ہیں۔ مثلاً ”مناجات یہ طور عاشقانِ زار در بلائے جہدائی گرفتار“ اور ”بھوٹ“ تو بہت مختصر ہیں۔ اُن کی غزل میں اس قدر تعمیم ہے کہ اُن کی غزلوں سے اُن کے عشق کا حال نہیں کھلتا۔ یہ کیفیت تو جوشِ عشق اور خواب و خیال جیسی مشنویوں نے کس قدر کھول دی ہے۔ ان میں میر کے عشق کا حال قدرے تفصیل سے ہے۔ مگر اس میں بھی بسا اوقات اشاروں کنایوں سے کام لیا ہے۔ مثلاً جوشِ عشق کا یہ شعر خالص غزل کا شعر لگتا ہے۔

کیا کیسے کیا کچھ تھا
القسمہ وہ ایسا کچھ تھا

خواب و خیال سے صرف یہ واضح ہوتا ہے کہ اُن کا محبوب اکبر آباد کار بنے والا تھا۔

گرفتار رنج و مصیبت رہا
غریب دیار محبت رہا
چلا اکبر آباد سے جس گھڑی
دروہا پر چشم حسدت پڑی
اس مشنوی میں میر کے جنون کا حال بھی خاص تفصیل سے ملتا ہے۔

یہ وہم غلط کاریاں تک کھنچا
کہ کار جنوں آسمان تک کھنچا
نظرات کو چاند پر گر پڑی
تو گویا کہ بجبلی سی دل پر پڑی
مہ چار وہ کارِ آتش کرے
ڈروں یاں تلک میں کہ جی غش کرے
تو ہم کا بیٹھا جو نقشِ درست
لگی ہونے دسواں سے جانِ سست
نظر آئی اک شکل ہستاب میں
کی آئی جس سے خور و خواب میں

”جھوٹ“، گھر کا حال ”ادر“، درہم جو خانہ خود کہ در شدت باراں خراب شدہ بود“ طنز یہ نظمیں
ہیں۔ یہ دلی کے اُجڑنے اور برباد ہونے کا علامتی اظہار ہے۔ ان نظموں میں ہنگامہ و فساد
کی کیفیت کا کہیں واضح بیان ہے اور کہیں علامتی، مثلاً

اے جھوٹ! تجھ سے تِنے ہزاروں اٹھا کیے
ہنگامہ و فساد بھی ہر سو رہا کیے
اے جھوٹ! راستی سے نہیں گفتگو کہیں
کہنے کو ہاں کہیں ہیں حقیقت میں ہے نہیں

(جھوٹ)

یہ جو بارش ہوئی تو آخر کار
اس میں سی سالہ گری وہ دیوار
آہ کھینچی خرابی کیا کیا نہ
تھے جو ہماٹے وے ہیں ہم خانہ
(گھر کا حال)

دب کے مرنے سے ڈوب مرنا خوب
بے کنارہ یہاں سے کرنا خوب
مُن کے ہر اک کے جی میں ڈرایا
خاطر دہ میں یہ حسرت ٹھہرایا
گٹھری کپڑوں کی میں اٹھائی تھی
سر پہ بھائی کے چپار پائی تھی
بوجھ کپڑوں کا جن نے باندھا تھا
اُس کا سارا فگار کاندھا تھا
ساتھ کوئی چپراغ لے نکلا
کوئی سر پہ اُجباغ لے نکلا

(درہمچو خانہ خود کہ در شدت باران خراب شدہ بود)
ان شنویوں پر غور کریں تو یہ دلی کے اُجڑنے کا علامتی اظہار لگتا ہے۔ میر نے ان میں
قصہ در قصہ داستانیں سننے کی بجائے آپ بیتی اور جگ بیتی پیش کی ہے۔ یہی وہ
خصوصیت ہے جو میر کی شنویوں کو تاریخ ادب میں ایک مقام دلاتی ہے۔ ویسے میر
کو واقعہ نگاری میں بھی خاصی مہارت حاصل ہے۔ یہ مہارت اُن کی تمام شنویوں میں
لاحظہ کی جاسکتی ہے۔

میر نے چند رباعیات بھی لکھی ہیں۔ کلیات میر میں سو سو رباعیات ہیں اور یہ
خاصی تعداد ہے۔ میر کی شنویوں کے بارے میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری کی رائے خاصی وقیع ہے۔
”کچھ رباعیات رسماً اہل بیت کی مدح و ثناء میں لکھی گئی ہیں۔ کچھ میں اپنی بدنامی
پر اگندہ دلی اور شاعرانہ تعلق کا اظہار ہے۔ قصوت کے مسائل بھی

ایک در رباعیوں میں نظم کیے گئے ہیں، لیکن زیادہ رباعیاں خالص عشقیہ ہیں اور یہی حصہ قابلِ قدر ہے۔ ہر چند کہ میر کا بھی اصل میدان غزل ہے، لیکن ان کی بیشتر رباعیوں میں وہی مٹھاس، سوز و گداز، کسک، نرمی، شیرینی اور اثر آفرینی موجود ہے، جو ان کی غزل کا طرہ امتیاز ہے۔
(اردو رباعی، صفحہ: ۷۳)

میر کی مشنریات اپنی الگ پہچان رکھتی ہیں، جو ان کی فنی بصیرت اور قادر الکلامی کا ثبوت ہیں۔ چند رباعیات بطور مثال ملاحظہ ہوں:-

ہر صبح غموں میں شام کی ہے ہم نے
خونِ نابہ کٹی مدام کی ہے ہم نے
یہ مہلت کم کہ جس کو کہتے ہیں عمر
مر مر کے غرض تمام کی ہے ہم نے

○

حیرت ہے کہ ہو رقیب محرم تیرا
ہم راز و انیسِ وقت و ہم دم تیرا
جوں عکس ترے سامنے اکثر وہ ہو
جوں آئینہِ مونہہ دکا کریں ہم تیرا

○

ہر صبح مرے سر پر قیامت گزری
ہر شام نئی ایک مصیبت گزری
پامالِ کدورت ہی رہا یاں دن رات
یوں خاک میں ملتے ہم کو مدت گزری

یہ خدائے سخن میر کے سخن کا مختصر جائزہ ہے، جس سے ان کے فن کی عظمت کس قدر ہمارے سامنے ہے۔

دیوانِ غالب — ایک مختصر مطالعہ

مرزا اسد اللہ خان غالب (۱۷۹۷ء - ۱۸۶۹ء) کا دیوان اُن کی زندگی میں چھ بار شائع ہوا۔ ڈاکٹر سید معین الرحمن اس کی اشاعت کی تفصیل یوں بیان کرتے ہیں:

- ۱ - مطبع سید الاخبار، دہلی، اکتوبر ۱۸۴۱ء - ۱۰۹۳ شعر
- ۲ - مطبع دار السلام، دہلی، مئی ۱۸۴۷ء - ۱۱۵۸ شعر
- ۳ - مطبع احمدی، دہلی، جولائی ۱۸۶۱ء - ۱۷۹۷ شعر
- ۴ - مطبع نظامی، کانپور، جون، ۱۸۶۲ء - ۱۸۰۲ شعر
- ۵ - مطبع مفید خلائق، آگرہ، ستمبر ۱۸۶۳ء - ۱۷۹۵ شعر
- ۶ - در "نگارستان سخن"

مطبع احمدی، دہلی

اگست ۱۸۶۲ء - ۱۵۳۵ شعر

سے متجاوزہ

مطبع العلوم، دہلی

(دیوانِ غالب، صفحہ: سرورق کا اندرونی صفحہ)

اس رفتارِ اشاعت سے قبولیتِ شعرِ غالب کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ چوتھی اشاعت کا نسخہ غالب کا آخری صحیح کردہ نسخہ ہے۔ اس میں تمام اشاعتوں کے مقابلے میں اشعار کی تعداد زیادہ ہے۔ دیوانِ غالب کے سلسلے میں ایک بحث اُن کے انتخابِ کلام سے متعلق ابتداء ہی سے جاری ہے۔ مثلاً انہوں نے دیوان کا انتخاب کتنی بار کیا ایک یاد و بار دوسری بات یہ کہ انتخاب کس نے کیا خصوصاً آخری انتخاب قیاسؔ چاہتا ہے کہ غالب نے انتخابِ دیوان دو بار کیا۔ پہلی بار پچیس سال کی عمر میں اور دوسری بار دیوان کی اشاعت سے پہلے۔ غالب کے ایک خط سے بھی اس قیاس کو تقویت پہنچتی ہے، جس میں انہوں نے تیز آنے پر دیوان یک قلم چمک کرنے اور دس پندرہ شعر بطور نمونہ بطور کتبے کا تذکرہ کیا ہے۔ دو سو بھی بات یہ کہ آج کے دیوان محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

کا آخری انتخاب کس نے کیا۔ اس سلسلے میں مالک رام کی رائے کہ دیوان کا آخری انتخاب غالب نے خود کیا،، جیہا ہم سے مگر اس کو جھٹلانا بھی غلط ہے کہ ان کے دیوان کا ایک انتخاب مولوی فضل حق خیر آبادی اور مرزا خانی نے کیا۔ مگر بعد میں بھوپال سے نسخہ حمید یہ کے نام سے شائع ہوا۔

دیوان غالب ۱۸۰۲ اشعار پر مشتمل ہے اور غالب کی شاعرانہ عظمت انہی ۱۸۰۲ اشعار کی بدولت ہے۔ اس میں غالب کی شاعری کے سبھی انداز ملتے ہیں۔ مشکل نیم مشکل اور آسان انداز۔ مثلاً مشکل انداز کا شعر ہے :

شمار بسیمہ مرغوبِ بُتِ مشکل پند آیا
تماشا ہے بہ یک کفِ برونِ صد دل پند آیا
نیم مشکل انداز کی مثال -

نقشِ فدا یادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

اور آسان یا عام فہم انداز کی مثال وہ پوری غزل قرار دی جاسکتی ہے، جس کا مطلع یوں ہے۔

دردِ منت کششِ دوا نہ ہوا

میں نہ اچھا ہوا، بُرا نہ ہوا

اس دیوان میں ۲۰۰ مکمل غزلیں ہیں اور ۳۲ نامکمل غزلیں ہیں جو صرف ایک یا دو اشعار پر مشتمل ہیں۔ مزید برآں اس میں ۴ قصائد، ایک مثنوی، ۱۴ قطعات اور ۱۶ رباعیات ہیں۔ مثنوی بہت مختصر ہے۔ یہ بادشاہ کی طرف سے آموں کا تحفہ ملنے پر لکھی گئی ہے۔ مثنوی نگاری کی تاریخ میں اس مثنوی کا کوئی خاص مقام نہیں۔ قطعات میں سے بیشتر

مدحیہ ہیں۔ اس دیوان میں مرکزی صفت غزل ہے، جو مقدار و معیار کے لحاظ سے دیوان پر حاوی ہے۔ ان غزلوں میں انتخاب کی وجہ سے کافی قطع و برید ہو چکی ہے اور بہت سی غزلوں کا بیشتر حصہ انتخاب کی زد میں آچکا ہے۔ اس کی وجہ غالب کی عام انداز سے بے اعتنائی اور خیال در خیال سفر ہے جو وہ اپنی غزلوں میں کیا کرتے تھے۔ ایک عرصہ تک وہ بیدل کی طرز میں کہتے رہے ادا بلاغ کی بجائے اظہار کو مقصد سمجھتے رہے۔ انہوں نے تشکیلِ معنی کا جو طرز دریافت کیا، وہ زیادہ مقبول نہ ہو سکا۔ بالآخر اس نا اہل کو

شارع عام پر چلنا پڑا اور ناسخ کا ہم خیال ہو کر مقتدیہ میر ہونا پڑا۔ جس کا نظاہری ثبوت تو وہ چند غزلیں ہیں، جو غالب نے میر کی طرحوں میں کہی ہیں۔ ان غزلوں میں مضامین کی مماثلت ملتی ہے، جیسے میر کا شعر ہے :

جس سے کی میں نے وساطت اُن نے یہ مجھ سے کہا
ہم تو کہتے گرمیاں ہم سے وہ ہوتا آشنا !
جب کہ غالب کی اسی طرح میں غزل کا ایک شعر ہے :

رشک کتنا ہے کہ اس کا غیر سے اخلاص حیف
عقل کتنی ہے کہ وہ بے مہر کس کا آشنا !

یہ دونوں اشعار میر و غالب کے درمیان قرب و بعد کے اکثر پہلو نمایاں کر رہے ہیں۔ غالب کی پیروی میر کی جامد تقلد کی طرح نہیں بلکہ مجتہدانہ ہے۔ بحروں کی اس مماثلت کے ساتھ ہی غالب کے ہاں میر کی شاعری کی بعض خاص علامات بھی موجود ہیں مثلاً گریہ غبار، گر دیاہ، خون، جوئے خون، عرض و حشت، محنت غبار وغیرہ۔ میر کے ہاں کا احتجاج کا لہجہ غالب کے ہاں بلند آہنگی اختیار کر لیتا ہے۔ میر کے ہاں ہلکا سا انحراف غالب کے ہاں بغاوت بن جاتا ہے۔ مثلاً میر کے شعر ہیں :

کو کہن و مجنوں کی خاطر دشت و کوہ میں ہم نہ گئے
عشق میں ہم کو میر نہایت پاس عزت دراں ہے
کو کہن و مجنوں یہ دونوں دشت و کوہ میں سرماریں
شوق نہیں ملنے کا ہم کو میر ایسے آواروں سے

مگر غالب تو سرا سر طنز پر اتر آئے ہیں :

قد و گیسو میں، قیس و کو کہن کی آزمائش ہے
جہاں ہم ہیں وہاں دار و رسن کی آزمائش ہے
میر زندگی سے خوش نہیں ہلکے لہجے میں احتجاج کرتے نظر آتے ہیں :

ناحق ہم مجبوروں پر ہمت ہے یہ مختاری کی
چلتے ہیں سو آپ کریں، ہم کو عبث بدنام کیا

غالب کے ہاں زندگی سے احتجاج کا رنگ بہت گہرا ہے اور لہجہ بلند آہنگ ہے۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا
 کاغذی ہے پیروں ہر پیکر تصویر کا
 انہی مثالوں اور اسی کسب فیض کی بنا پر ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں :

”کلام غالب میں میر کا انداز صرف سادہ اور مختصر بحر والی چند غزلوں میں ہی
 منعکس نہیں ہوا، جسے آخری دور کا کلام کہا جاتا ہے بلکہ اس کے نقوش ان
 کے سارے ادوار شاعری میں متواتر ملتے ہیں۔ کہیں ردج مضمون اور پیرایہ
 بیان دونوں میں، کہیں صرف ردج مضمون میں۔۔۔ اس طرح غالب
 کے کلام میں گہرے اور شدید جذبے کے ساتھ ساتھ زبان کی مقابلهٔ معنائی
 اور تیر کے مخصوص الفاظ و ترکیب کی موجودگی رنگِ میر کی رہنمائی کے لیے
 کافی ہے۔“

(نقدِ میر، صفحہ ۲۷۰)

غالب کے ہاں رنگِ فارسی تمام عمر رہا۔ فارسی ترکیب وہ تمام عمل استعمال کرتے رہے۔
 محاورات کے سلسلے میں ان کے ہاں فارسی محاورات کے ترجمے اکثر مل جاتے ہیں۔۔۔
 مضامین کے معاملے میں ان کے ہاں فارسی شاعری کا فیض عام نظر آتا ہے۔ عبدالصمد
 صادم الازہری نے اس سلسلے کی بہت سی مثالیں پیش کی ہیں۔ صادم لکھتے ہیں :-

”مرزا غالب نے کثرت سے فارسی اشعار کا ترجمہ کیا ہے اور فارسی شعراء
 کے جذبات و خیالات کو تغیر کے ساتھ لیا ہے۔ میں نے ان کے اس
 قسم کے ۲۵۰ اشعار منتخب کیے تھے، لیکن یہاں پر صرف ان اشعار
 کو لکھتا ہوں جن کا ترجمہ کرنا مرزا صاحب کے مداحوں کو تسلیم ہے۔“

(مقامِ غالب، صفحہ ۱۰۴)

صادم کا رویہ شدت کا حامل ہے۔ بہر حال اس سے انکار ممکن نہیں کہ غالب کے
 ہاں فارسی اساتذہ کا فیض موجود ہے۔

غالب کے ہاں غم کا تذکرہ خاصا عام ہے اور اس پر خاصی بحث کی گئی ہے۔
 جیسے میر کے ہاں غم کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔
 غم و اہل معاشرے کی جانب سے نا مساعدہ و ردیے سے پیدا ہونے والے ردِ عمل یا غم

جذبے کا نام ہے جو انسان کو نا آسودہ رکھتا ہے۔ اس جذبہ غم کی وسعت نا آسودگی کی وسعت پر منحصر ہے اور نا آسودگی کی وسعت شاعر کی شخصیت کی وسعت، گہرائی اور گہرائی پر منحصر ہے۔ غالب عظیم شخصیت کے حامل تھے۔ اُن کے ہاں نا آسودگی کئی حوئے رکھتی تھی۔ اُن کے عصر نے تو ہر شخص کو نا آسودہ کر رکھا تھا۔ ہر شخص بے اعتمادی اور بے اطمینانی کی فضا میں جی رہا تھا۔ زندگی خود ناپائیدار ہو گئی تھی۔ زندگی کے منظر کاغذ کی ناؤ بن گئے تھے۔ زندگی کے مرکزی حوئے کئی پٹنگ ہو گئے تھے۔ پھر غالب جیسا شخص تو کسی حال میں بھی آسودہ نہیں رہ سکتا تھا۔ ایسے حال میں تو اس کا بے چین اور بے قرار رہنا یقینی عمل تھا۔ پھر غالب نے اپنی بے اطمینانی میں ہر پیکر تصویر کو شامل کر لیا کیونکہ غالب کا نظریہ تھا :

قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور حیز دیں گل

کھیل لڑکوں کا ہوا دیدہٴ بیسنا نہ ہوا

اب اگر غالب مایوس ہو جاتے، تو بھی اُن کی دنیا محدود ہو جاتی مگر وہ مایوس ہونا نہ جانتے تھے۔ اُن کے ہاں بنیادی مسئلہ موت نہیں تھا، زندگی تھا، موت اور اس کے حوالوں کو تو وہ خندہ استہزاء کی نذر کر چکے تھے۔ اسی لیے اُن کے غم کو رشید احمد صدیقی نے الم کی بجائے حُزن کہا ہے۔ پروفیسر رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں۔

”غالب نہ تو الم کے شاعر ہیں، نہ اُن کی شاعری المیہ ہے۔ تاہم ایک

زوال آمادہ تہذیب و تمدن کی بیدار ہونے کے اعتبار سے اُن کے

یہاں ایک مہذب الم کی کیفیت ملتی ہے جس کے لیے حُزن کا لفظ استعمال

کرنا رہا ہوں۔ اُن کی شاعری کا عام لہجہ حُزنیہ ہے۔ حسرتہ، داغ، تمنا، بلا،

برق وغیرہ کے الفاظ جو اُن کی شاعری میں بار بار آئے ہیں، وہ اس

کی غمازی کرتے ہیں“

(غالب کی شخصیت، اور شاعری، صفحہ : ۷۵)

غالب کے ہاں نا آسودگی کی کئی صورتیں ملتی ہے اور اس کے اظہار کے کئی لمحے ہیں۔ ہر جگہ ایک نیا لہجہ اور اظہار کا ایک نیا انداز ہے۔ غالب کی غزل جس کا ردیف ”کیا“ ہے۔ غالب کی زندگی سے نا آسودگی کی مختلف صورتوں اور اس کے اظہار کے مختلف

پیرائوں کی ایک خوبصورت مثال ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:-

ہوس کو بے نشاط کار کیا کیا
نہ ہو مرنا، تو جینے کا مزا کیا
تجمل پیشگی سے مدعا کیا؟
کہان تک، اے سراپا ناز کیا کیا؟
نوازش ہائے بے حیا دیکھتا ہوں
شکایت ہائے رنگیں کا گلا کیا؟
لگاؤ بے محابا چاہتا ہوں
تغافل ہائے تمکین آرزو کیا؟
نفس موجِ محیط بے خودی ہے
تغافل ہائے ساقی کا گلا کیا؟
سن، اے غارت گر جنسِ دناہ سن
شکستِ قیمتِ دل کی صد کیا؟

غالب کی اس نا آسودگی اور غم کے بے شمار پہلو، اُن کے کلام میں ہر جگہ موجود نظر آتے ہیں۔ اُن کی پہلی غزل کا پہلا شعر ہی احتجاج کا لہجہ لیے ہوئے ہے:

نقشِ فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

غالب کبھی کبھی اپنے غم کو ایک مبصر کی نگاہ سے دیکھتے بھی نظر آتے ہیں،

فرش سے ناعرشِ دال، طوفاں تھا موجِ رنگ کا
یاں، زمین سے آسماں تک، سوختن کا باب تھا
ناگساں اس رنگ سے خونِ نابہ ٹپکانے لگا
دل کہ فوقِ کاوشِ ناخن سے لذتِ یاب تھا

غالب اگرچہ فلسفی نہیں مگر اُن کے ہاں فکری لہجہ ضرور ملتا ہے۔ اُن کے ہاں روایتی مابعد الطبیعیاتی نظام ملتا ہے، جو روایتی فارسی شاعری میں عام ہے۔ اُنہیں فلسفی انہیں کہا جاسکتا ہے، مگر اُن کے ہاں ایک فکری رد موجود ہے۔ پروفیسر رشید احمد ریکی

”غالب کی مابعد الطبیعیاتی سطح وہی وحدت الوجود کی سطح ہے۔ استعارے اور تلمازے بھی وہی ہیں، جو اس حقیقت کے اظہار کے لیے فارسی اور اردو شعراء عرصے سے استعمال کرتے چلے آئے ہیں۔ مثلاً دریا اور قطرے کی نسبت، شمع اور پروانے کی نسبت، ذرہ اور صحرا کی نسبت، پرتو خور اور شبیم کارشتہ۔ انہوں نے منظر ہر کی حقیقت کو بھی ”حلقۂ خیال“ سے تعبیر کیا ہے۔ اور کبھی ”ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے“ کہہ کر ختم کر دیا ہے۔ فلسفی سے زیادہ اُن کو اپنے دلی ہونے پر اصرار ہے۔ اردو فارسی دونوں دوا دین میں یہ دعویٰ موجود ہے۔ میں غالب کی دلائل کا قائل نہیں ہوں، اس لیے کہ آپ بھی میرے ہمنا ہیں۔ والی مملکت سخن وہ یقیناً ہیں۔ اور اس مملکت میں انہوں نے فرمانروائی ہوش و خرد کے ساتھ کی ہے۔ غالب سے پہلے اردو غزل یا تو رایتی تھی یا میر جیسا اچھے اور سچے شاعروں کے یہاں ”جراحاتوں کا چین“ تھی۔ غالب نے پہلی بار اس فکر کا انداز اور لمحہ بخشا۔ یہی ندرت غالب ہے۔“

(غالب کی شخصیت اور شاعری، صفحہ: ۸۳، ۸۴)

غالب کے اس فکری ردیے کو اس لحاظ سے خصوصی اہمیت حاصل ہے کہ ان کا ڈسکریٹ ورنجٹ کا در تھا۔ ایک دنیا ٹوٹ بھوٹ، یہ تھی اور ایک نئی دنیا تعمیر ہو رہی تھی۔ تم نے کئی سوال پھیلارکھے تھے۔ ہر دیدہ بینا کو ان سوالات کا سامنا تھا اور ان کا جواب دینا سخت۔ غالب نے اپنے مشاہدے سے بہت سے سوالوں کا جواب ڈھونڈا اور نئی دنیا کی تعمیر کی کاوش کی۔ غالب کے اسی پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے سجاد باقر رضوی لکھتے ہیں:

”کبھی ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فکر کو محسوس کیا گیا ہے اور کبھی یہ کہ جذبہ اور احساس کو فکری طور پر سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔“

(تہذیب و تخلیق، صفحہ: ۲۴۱)

غالب کے ہاں فکری سطح کے حامل بے شمار اشعار ملتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

آرائش جمال سے نارغ نہیں ہمنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں
ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پند
گستاخی فرشتہ ہماری جناب میں
رو میں ہے خوشِ عمر، کہاں دیکھیے تھمتے!
نئے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

اس ٹکری رویے نے ”دلوانِ غالب“ کو نئی شاعری کا صحیفہ بنا دیا۔ ہرنے کی ایجاد کے لیے قدیم کا کئی یا جزوی انکار لازم ہے۔ غالب کے دور میں قدیم ٹوٹ رہا تھا۔ قدیم نئے سوالوں کا جواب دینے سے عاری تھا۔ قدیم نئے دور کے ساتھ سمجھوتا کرنے کو بھی تیار نہیں تھا۔ غالب کے سامنے نئے سوالوں کا جواب دینا، نئے دور سے سمجھوتا کرنا اور نئے دور میں زندہ رہنا بھی ضروری تھا۔ چاہے اس کے لیے خود کو آدھا مسلمان کہنا پڑے چنانچہ غالب نے قدیم کا کئی حوالوں سے انکار کیا۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں سے دریا، لیکن
ہم کو تقلیدِ تنگ نظر فی منصور نہیں
عشق و مزدوری عشرتِ نگہ خسرو کیا خوب!
ہم کو تسلیم نہ کرنا می منصور نہیں
مانعِ وحشت خرابی ہائے لیبلی کون ہے!
خانہٴ مجنون صحرا گر دے دروازہ تھا

غالب کے ہاں جدیدیت بمبرِ لوہ شکل میں موجود ہے۔ قدیم کا انکار جدید کا ایک حصہ ہے۔ اس کا دوسرا حصہ ہے اجتماعی اقدار کی سرزمین سے نکل کر ذاتی اقدار کی سرزمین میں داخلہ۔ غالب کے ہاں جدیدیت کے یہ دونوں پہلو موجود ہیں۔ سلیم احمد غالب کی جدیدیت کے بارے میں اپنے مضمون ”ادھوری جدیدیت میں لکھتے ہیں:

”غالب کی انانیت پرستی صرف و محض انانیت پرستی نہیں تھی۔ یہ غالب کی وہ قوت تھی، جس کی مدد سے وہ ہر خارجی معیار کو رد کر کے ذاتی حقائق کی اجنبی سرزمین میں داخل ہوتا ہے۔“ اپنی ہستی ہی سے ہوجو

کچھ ہو۔ یا ہنگامہ زبونی ہمت ہے افعال۔ حاصل نہ کیجیے دہرے عبرت
ہی کیوں نہ ہو اور ان کے بارے میں اس کا یہ دعویٰ سچا ہے کہ ”میں
مندیب گلشنِ نافریدہ ہوں۔ یہ گلشنِ نافریدہ کیا ہے؛ ایک بے حد
جدید دنیا ہے، جس میں حق و باطل کا تعین مافوق الفطرت عقیدوں کی بنا
پر نہیں ہوتا۔ نہ خیر و شر کے معیارات خارجی طور پر علید کیے جاتے ہیں، نہ
اجتماعی واہوں کو قانون کا نام دیا جاتا ہے۔ یہ دنیا ایک حد درجہ آزاد فرد
کی دنیا ہے، جس کا خالق حاکم اور قانون وہ آپ ہے۔“

(روایت ۴، مرتبیں، محمد سہیل عمر، جمال پانی پتی، صفحہ ۳۲۲)

غالب اپنی تمام جدیدیت کے باوجود ماضی کی بعض باتوں کو چھوڑ نہ سکا۔ ان میں سے
دو باتیں اہم ہیں۔ ایک تو اپنا نسلی مجوسی ماضی نہ ترک کر سکا، جس کے نتیجے میں ان کے
ہاں آتش اور اس سے متعلق مضامین اکثر آئے ہیں۔ دوسری بات ان کا جاگیردارانہ ماضی ہے۔ جاگیردارانہ
معاشرت کی اقدار ملکیت کے حوالے سے ہر شے کی پہچان کرتی ہیں۔ غالب کا یہی پہلو ان
کے ہاں رشک کے مضمون کا باعث ہوا۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ہے مجھ کو تجھ سے تذکرہ غیسر کا گلہ

ہر چند بر سبیل شکایت ہی کیوں نہ ہو

یہ رشک ہے کہ ہوتا ہے ہم سخن تم سے

وگر نہ خوفِ بد آموزی عدو کیا ہے

قیامت ہے کہ، ہووے مدعی کا ہمسفر غالب

وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپنا چاہے ہے مجھ سے

غالب کے اس فکری پس منظر کے بعد، اس کے اظہار و ابلاغ کے انداز کا جائزہ بھی
ضروری ہے۔ غالب کے زمانے میں ذوق الیسا شاعر تھا، جو روزمرہ اور محاورہ کے استعمال
اور لول اور چال کی زبان میں شعر کہنے پر بھرپور قدرت رکھتا تھا مگر غالب زبان اور
بیان کے معاملے میں بھی اپنے معاصرین بلکہ اندوہ کے اکثر شعراء سے کہیں آگے ہے۔
غالب کی اس خوبی کے بارے میں پردنیسر رشید احمد صدیقی کی رائے بڑی وقیع ہے۔
وہ لکھتے ہیں:

فنون لطیفہ میں فن کوئی بندھا رکھا گیا نہیں تھا۔ ہر فنکار اپنا فن ساتھ لاتا ہے، غالب ایک چابکدست فنکار ہے۔ وہ شعر نہ تو رعایت لفظی کی خاطر کہتے ہیں، نہ صنعت گری اور بازیگری دکھاتے ہیں، لیکن بات کہنے اور سامع کے دل میں اتارنے کا ڈھب اُن کو خوب آتا ہے۔ وہ علم بلاغت کے تمام تصنع و ترمصیح کو موقع محل کے لحاظ سے برسر کار لاتے ہیں۔ انہوں نے ایسی صنعتیں استعمال کی ہیں، جن کا کتب بلاغت میں کوئی نام نہیں۔ جیسے بتوں کے وہ عشوے جن کو کوئی نام نہیں دیا جا سکا ہے۔ اسی سبب سے اُس کا ہر لفظ گنجینہ معنی کا طلسم ہوتا ہے۔ وہ اس حقیقت سے آشنا ہیں کہ ابہام کے کتنے اقسام ہیں۔ کب شعر کے لیے یہ زلف گرہ گیر کا حکم رکھنا ہے اور کب زنجیر پابن جاتا ہے۔ لفظوں کے استعمال کا جیسا غیر معمولی شور غالب کو ہے، اردو کے بہت کم شعراء کو ہے۔ ایک طرف اُن کو فارس فرنگ واپسنگ پر عہوں دوسری طرف دلی کے روزمرہ اور محاورے پر دسترس۔ اس طرح وہ ایک نئے انداز سے بساط شعر آراستہ کرتے ہیں۔“

(غالب کی شخصیت اور شاعری، صفحہ ۸۴، ۸۵)

غالب کے ہاں ایسی صنعتیں بھی ہیں، جن کا نام معانی و بلاغت کی کتابوں میں ہے اور ایسی صنعتیں بھی ہیں، جن کا کوئی نام نہیں۔ اُن کے ہاں سادگی اور سُرکاری ہے۔ اُن کی سادگی میں لاکھوں بناؤ ہیں۔ کہیں طنز ہے اور کہیں ہلکا مزاح، کہیں تصویریں ہیں جو اتنی کامیاب کہ اُن کی تصویروں میں کمی ایجاد نمایاں ہو گئے ہیں۔ کئی شعرا تنہ سادہ اور زندگی سے اتنے قریب ہیں کہ عام گفتگو کا حصہ ہو گئے ہیں، اس قسم کے اشعار کی تعداد بہت زیادہ ہے۔ چند ایک بطور مثال ملاحظہ ہوں :

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو
تو راجو تو نے آئینہ تماش دار تھا
گلیوں میں میری نقش کو کھینچے پھر د کہ میں
جاں دادہ ہوا تھے سر رہ گزار تھا

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
 آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا
 کی مرے قتل کے بعد اس نے جفا سے توبہ
 ہائے اس زور پشیمان کا پشیمان ہونا
 بے نیازی حمد سے گزری، بندہ پر درگت تک
 ہم کہیں گے حال دل اور آپ فرمیں گے کیا!
 حضرت ناصح جو آدیں دیدہ و دل فرش راہ
 کوئی مجھ کو یہ تو سمجھا دو کہ سمجھائیں گے کیا

کوئی میرے دل سے پوچھے تیرے تیر نیم کش کو
 یہ خلش کہاں سے ہوتی، جو جگر کے پار ہوتا
 یہ کہاں کی دوستی ہے کہ بنے ہیں دوست ناصح
 کوئی چارہ ساز ہوتا، کوئی غمگسار ہوتا
 جمع کرتے ہو کیوں رقیبوں کو
 ایک تماشا ہوا گلا نہ ہوا
 رہبرنی ہے کہ دل ستانی ہے
 س کے دل، دل ستان روانہ ہوا
 کوئی دیرانی سی ویرانی ہے
 دشت کو دیکھ کے گھسریا دایا

نیند اس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
 تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشان ہو گئیں
 ہے آدمی بجائے خود اک محشر خیاں
 ہم انجن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو

یہ چند ایک مثالیں ہیں ورنہ غالب کا دیوان ایسے اشعار سے بھرا ہوا ہے۔ دیوان
 غالب میں چار قصائد ہیں۔ پہلے دو حضرت علیؑ کی مدح میں اور دوسرے دو بادشاہ کی
 توصیف میں۔ ان قصائد میں سے پہلے دو قصائد میں مدح بھی خوب ہے جبکہ تشبیہ

چاروں قصائد کی خوب تر ہے۔ دوسرے قصیدے کی تشبیہ کے اشعار قصیدے کی تاریخ میں منفرد حیثیت کے حامل ہیں کیونکہ ان میں غالب کا خاص انداز یعنی فکری انداز موجود ہے۔ چند ابتدائی اشعار ملاحظہ ہوں :

دہر جز جلوه بکستائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود ہیں
بیدی ہائے تماشا کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق
بیکسی ہائے تمنا کہ نہ دنیا ہے نہ دیں
ہرزہ ہے نغمہ زیر و بم ہستی و عدم
لغو ہے، آئینہ فرق جنون و تمسکین
نقش معنی ہمہ خمیازہ عرض صورت
تسخیر حق، ہمہ پیمانہ ذوق تحسین
لاف دانش غلط و لفع عبادت معلوم
دودیک سائر غفلت ہے چہ دنیا چہ دیں

ایسے ہی چوتھے قصیدے کی تشبیہ میں اعلیٰ درجے کی امیجری موجود ہے جس کا مطلع ہے

صبح دم دروازہ خا اور کھلا
مہرِ عالم تاب کا منظر کھلا

یہ چاروں قصائد اپنی اعلیٰ درجے کی تشبیہ، فنکارانہ گریز اور حسنِ کاری کی وجہ سے غالب کو قصیدے کی تاریخ میں ایک مقام دلاتے ہیں۔ دیوانِ غالب میں ۱۶ قطعات ہیں۔ ان میں سے چند ایک مزاحیہ ہیں مثلاً :-

افطارِ صوم کی کچھ اگر دست گاہ ہو
اُس شخص کو ضرور ہے روزہ رکھا کرے
جس پاس روزہ کھول کے کھانے کو کچھ نہ ہو
روزہ اگر نہ کھائے تو ناچار کیا کرے

دو قطعہ ہائے تاریخ ہیں، جن میں شاعرانہ حسنِ بیان کے پہلو ڈھونڈنا عبث ہے۔ ایک قطعہ کلکتے کے تذکرے میں ہے، جس کا پہلا شعر ہے۔

کلکتے کا جو ذکر کیا تو نے ہم نشین

اک تیر میرے سینے میں مارا کہ ہائے ہائے

اس میں نگری گہرائی نہیں ہاں فنی لحاظ سے سادگی، روانی اور دلکشی موجود ہے۔ ایک قطعہ مصنف کے اپنے حال کے بیان میں ہے۔ یہ ذوق سے معذرت کے لیے لکھا گیا۔ اس میں اظہار کا حسن موجود ہے۔ اس قطعہ میں غالب کا مشہور شعر:

سولہت سے ہے پیشہ آبا رہ گری

کچھ شاعری ذریعہ عزت نہیں مجھے

غالب کے اس دُکھ کا غماز ہے، جو معاشرے سے اپنے کو بڑا شاعر تسلیم نہ کر سکنے پر انہیں ہوا تھا۔

بیشتر قطعات مدحیہ ہیں اور حضور شاہ میں پیش کیے گئے ہیں ان میں غالب کی قادر الکلامی، حسن آفرینی اور فن پران کی گرفت اور ان کی ندرت بیلنی کی اچھی مثالیں موجود ہیں۔ ان میں سے ایک قطعہ چکنی ڈلی کی مدح میں ہے۔ چکنی ڈلی کی مدح میں کئی اچھے اشعار کا آجانا غالب کی قدرت کلام کا اس سے بڑا کید ثبوت ہو سکتا ہے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

ہے جو صاحب کے کف دست پہ چکنی ڈلی

زیب دیتا ہے اُسے جس قدر اچھا کیسے

خامہ انگشت بندناں ہے، اُسے کیا کیسے

ناطقہ سر بگرباں ہے اُسے کیا کیسے

آخری شعر ہے:

بندہ پرور کے کف دست کو دل کیجیے فرض

اور اس چکنی سپاری کو سریدا کیسے

مختصر یہ کہ دیوان غالب مرزا اسد اللہ خاں غالب کے فکر و فن کا ہی اعلیٰ نمونہ نہیں اردو شاعری کا بھی عمدہ اور اعلیٰ نمونہ ہے۔

مسدس حالی — ایک مطالعہ

مولانا الطاف حسین حالی (۱۸۳۷ء - ۱۹۱۲ء) اردو کے نمائندہ شعراء میں سے ہیں۔ ان کے ہاں قومی اور ملی شاعری بھی ملتی ہے اور روایتی شاعری بھی۔ ان کی قومی اور ملی شاعری کا لفظ "مسدس" مدوجزیر اسلام ہے۔ اس کو مولانا حالی نے مسدس ترکیب بند کی ہیئت میں لکھا ہے۔ مولانا حالی نے یہ نظم ۱۸۷۹ء میں لکھی ان سے پہلے طویل نظم کے لیے مشنوی، قصیدہ اور مرثیہ کی اصناف موجود تھیں مگر ان اصناف کا اپنا مخصوص مزاج تھا۔ حالی کی مسدس کا مزاج ان سے منفرد تھا۔ ایک موضوعی صنف شعر آشوب بھی موجود تھی۔ سودا، حاتم اور نظیر نے شعر آشوب لکھے ہیں۔ سودا اچھا تم نے غزل کی ہیئت میں اور نظیر نے مخمس کی صورت میں۔

مولانا حالی کے مسدس کا موضوع ایک لحاظ سے شعر آشوب کا سا ہے اور ایک حوالے سے مرثیہ کے قریب ہے۔ مرثیے کے لیے اس دور میں مسدس کی ہیئت مخصوص ہو گئی تھی۔ مولانا حالی نے بھی اپنی نظم کے لیے یہ ہیئت اپنائی۔ شعر آشوب کسی شہر کے ٹٹ جانے کا ماتم ہے اور مرثیہ حق و باطل کی معرکہ آرائی کی تصویر کشی کا نام ہے۔ مولانا حالی کی مسدس میں شعر اسلام کے ٹٹ جانے کا ماتم بھی ہے اور حق و باطل کی معرکہ آرائی بھی۔ مولانا حالی نے جو ہیئت اپنائی ہے، وہ ان کے مقصد کے لیے بہت معاون ہے مسدس کے ہر بند میں ایک مضمون کی تکمیل ہوتی ہے۔ ہر بند میں چھ مصرعے ہونے کی وجہ سے ایک مضمون کی تکمیل بھی آسانی ممکن ہو جاتی ہے۔ اس میں ترتیب بند کی طرح کوئی مصرعہ دہرانے کی ضرورت نہیں ہوتی، ایسے ہیئت میں اظہار موضوع کے لینے بہت آزادی ہوتی ہے۔

دنیا کی بڑی نظیوں کی تہذیب کی عظمت کے اظہار کے لیے لکھی گئیں۔ یا کوئی نظم اس وقت عظیم قرار پائی، جب اس میں کسی تہذیب کی نقش گری کی گئی۔ مولانا حالی نے اس نظم کے ذریعے مسلمانوں کی تہذیب کی تصویر پیش کرنے کی کوشش کی مگر مولانا حالی

نے یہ عمل کس استخارے کی مدد کے بغیر براہ راست کیا۔ اس طرح انہوں نے شامی کا عام انداز اپنانے کی بجائے خطابت کا انداز اپنایا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اکثر بڑی نظمیں کسی قوم کے دور عروج میں لکھی گئیں۔ جب کہ حالی کا مسدس مسلمانوں کے دور زوال میں لکھا گیا۔ ایسے کہ یہ برہنہ گوئی کا وقت تھا، کنائے کا وقت نہیں تھا۔

مسلمانوں کے زوال کے بارے میں مولانا حالی کا نقطہ نظر بھی بظاہر وہی ہے، جو ہم اکثر علمائے کرام سے سنتے رہتے ہیں۔ یعنی مسلمانوں کو اس لیے زوال کا دن دیکھنا پڑا کہ انہوں نے دین کو چھوڑ دیا۔ مگر مولانا حالی کا تصور دین بہت سوں سے مختلف ہے سرسید احمد خان کے دور میں دو قسم کے تصور دین موجود تھے ایک تو سرسید کا افادی تصور جو ”خدا ماضی و دُخِ ماکدّر کی بنیاد پر استوار ہوا تھا۔ دوسرا وہ تصور جو کشف اور الہام کی بنیاد پر اپنا جواز مہیا کر رہا تھا۔ ایک کی بنیاد خالقہ عقل اور منطق پر تھی، دوسرے کی بنیاد میں عقیدے اور عقیدت کا غلبہ پایا جاتا تھا۔ دوسرے تصور کے لیے علامتی اظہار بہت آسان تھا۔ یہ انداز داستان میں موجود بھی تھا۔ مگر مولانا حالی سرسید احمد خاں کے نقطہ نظر کے حامل تھے، ایسے وہ نظم میں وہ انداز اپنانے پر مجبور ہوئے، جو انداز سرسید احمد خاں نے نثر میں اپنایا تھا۔ مولانا حالی نے نظم میں براہ راست بات کہنے اور قاری کو اپنا مخاطب بنانے کا طریقہ کار اپنایا۔

مولانا حالی نے دین کے متعلق ”الذین یسر“ کے عنوان سے ایک مضمون لکھ کر اپنے خیالات کی صراحت کی تھی۔ وہ دنیاوی معاملات اور دینی معاملات کی علیحدگی کے قائل تھے۔ مولانا حالی نے مسدس میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے، وہ ان کی اس فکر کا ہی منظوم اظہار ہے۔ مولانا حالی کے نزدیک افادیت بنیادی صداقت ہے۔ وہ نبوت کی عظمت بھی اسی حوالے سے پہچانتے ہیں۔

وہ نبیوں میں رحمت لقب پانے والا مرادیں غریبوں کی بر لانے والا
مصیبت میں غیروں کے کام آنے والا وہ اپنے پرائے کا غم کھانے والا
فقیروں کا مسلجا، ضعیفوں کا مادی
یتیموں کا والی، غلاموں کا مولیٰ

خطا کار سے درگزر کرنے والا بداندیش کے دل میں گھر کرنے والا
مفسد کا زیر و زبر کرنے والا قبائل کو شیر و شکر کرنے والا
اُتر کر حراسے سوئے قوم آیا
ادراک نسخہ کیمیا ساتھ لایا

مولانا حالی حضور اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کی عظمت کو عقیدے اور عقیدت کے حوالے سے
بیان کرنے کی بجائے افادی نقطہ نظر سے بیان کیا ہے۔ اس غرض سے انہوں نے تعلیم
نبوی کے نتائج کو اپنے سامنے رکھا ہے۔ بعض بند تو کسی حدیث نبوی کی منظوم تشریح لگتے ہیں

خدا رحم کرتا نہیں اُس بشر پر نہ ہو درد کی چوٹ جس کے جگر پر
کمی کے گرفت گزر جائے سر پر پڑے غم کا سایہ نہ اُس بے اثر پر

کرو مہربانی تم اہل زمیں پر

خدا مہربان ہو گا عرش بریں پر

ڈرا یا تعصب سے اُن کو یہ کہہ کر کہ زندہ رہا اور مرا جو اسی پر

ہوا وہ ہماری جماعت سے باہر وہ ساتھی ہمارا نہ ہم اُس کے یاور

نہیں حق سے کچھ اس محبت کو بہرہ

کہ جو تم کو اندھا کرے اور بہرہ

بعض بند سرسید تحریک کا منشور لگتے ہیں۔ مثلاً سرسید کی تحریک کا منشور کام اور محنت

تھا۔ حالی اسی بات کو نبوی تعلیم کے حوالے سے یوں بیان کرتے ہیں :

جہاں انہیں وقت کی قدر و قیمت دلائی انہیں کام کی حرص و رغبت

کہا پھوڑ دیں گے سب آخر فناقت ہو فرزند وزن اس میں یا مال و دولت

نہ چھوڑے گا پر ساتھ ہرگز تمہارا

بھلائی میں جو وقت تم نے گزارا

سرسید تحریک کے منشور کا دوسرا نقطہ تعلیم تھا۔ مولانا حالی اس نقطے کو نبوی تعلیم کے

حوالے سے یوں بیان کرتے ہیں :

یہ کہہ کر کیا علم پر اُن کو شیدا کہ ہیں دور رحمت سے سب اہل دنیا

مردم میان ہے جن کو ہر دم خدا کا ہے تعلیم کا یاں سدا جن میں چرچا

انہی کے لیے یاں ہے نعمت خدا کی

انہی پر ہے ہاں جا کے رحمت خدا کی

سر سید تحریک نے بنوی تعلیم کو جدید تہذیب کے نقطہ نظر سے سمجھنے کی کوشش کی تھی
نیز مسلمانوں کی تہذیب کو بھی جدید پیمانوں سے ناپنے اور اسے نافع ثابت کرنے کی کوشش
کی تھی۔ یہ کوشش مسدس میں بھی ملتی ہے :

یہ ہمارے شرکیں یہ راہیں مصفا دو طرفہ برابر درختوں کا سایہ
نشان جا بجا میل و فرسخ کے برپا سر راہ گنویں اور سرائیں مہیا

انہی کے ہیں سب نے یہ چربے آثارے

اسی قافلے کے نشان ہیں یہ سارے

مُودخ ہیں جَوَاحِ تحقیق وائے تفحص کے ہیں جن کے آئیں نزارے

جنھوں نے ہیں عالم کے دفتر کف گالے زمین کے طبق سر بسر چھپان ڈالے

عرب ہی نے دل ان کے جا کر اُبھارے

عرب ہی سے وہ بھرنے سیکھے تزارے

مولانا حالی نے مسدس میں جدید تہذیب کے نقطہ نظر سے مسلمانوں کی فکر، تہذیب اور
تاریخ کا مطالعہ کیا ہے، جس کی چند مثالیں اوپر دی جا چکی ہیں۔ مولانا حالی نے عقیدے
کے لحاظ سے اسلامی فکر کے بعض گوشوں کو بھی بیان کیا ہے۔ اس حوالے سے ہم حالی
پر شاہ اسماعیل شہید کے افکار کا پر تو دیکھتے ہیں :

کہ ہے ذاتِ واحد عبادت کے لائق زبان اور ذل کی شہادت کے لائق

اُسی کے ہیں فرماں اطاعت کے لائق اُسی کی ہے سر کا خدمت کے لائق

لگاؤ تو لو اس سے اپنی لگاؤ

ٹھہکاؤ تو سر اس کے آگے جھکاؤ

خرد اور اڈا لاک رنجور ہیں واں مہ و مہر ادنیٰ سے مزدور ہیں واں

جہاندار مغلوب و مقصور ہیں واں نبی اور صدیقِ محبوب ہیں واں

نہ پریش ہے رہبان و اجبار کی واں

نہ پردا ہے ابراہ و احسار کی واں

تم اوروں کی مانند دھوکا نہ کھانا کسی کو خدا کا نہ بیٹا بنانا
 مری حد سے رتبہ نہ میرا بڑھانا بڑھا کر بہت تم نہ مجھ کو گھٹانا
 سب انساں ہیں واں جس طرح سرنگندہ
 اُسی طرح ہوں میں بھی اک اس کا بندہ

مسدس میں مسلمانوں کے دو عکس ہیں۔ ایک زمانہ عروج کا عکس، جو نبوی تعلیمات پر عمل کرنے اور حکمت کی تلاش کرنے کا نتیجہ ہے۔ یہ جدوجہد کا دور ہے۔ اس دور کا بنیادی طریق یہ ہے :

ہر اک میکدے سے بھرا جا کے ساغر ہر اک گھاٹ سے آئے سیراب ہو کر
 گرے شل پروانہ ہر روشنی پر گرہ میں لیا باندھ حکم پی میر
 کہ حکمت کو اک گم شدہ لال سمجھو
 جہاں جھاؤ، اپنا اُسے مال سمجھو

دوسرا عکس زوال کا عکس ہے۔ یہ نبوی تعلیمات سے بے اعتنائی کا نتیجہ ہے، جو ہر سطح پر موجود ہے۔ عقیدے کی سطح پر بھی اور عمل کی سطح پر بھی :

کسی قوم کا جب اُلٹا ہے دفتر تو ہوتے ہیں مسخ ان سے پہلے تو انگر
 کمال ان میں رہتے ہیں باقی نہ جو ہر نہ عقل ان کی ہادی، نہ دیں ان کا رہبر
 نہ دُنیا میں ذلت نہ سنت کی پروا
 نہ عُقبیٰ میں دوزخ نہ جنت کی پروا

مولانا حالی کے نزدیک امیر مسلمانوں کے کردار کے بگاڑنے نے مسلمانوں کو تباہ کر دیا ہے۔ امیر مسلمانوں نے طبقاتی تفاوت کو بہت زیادہ بڑھا دیا ہے۔ جب کہ اسلام اس تفاوت کا سختی سے منکر ہے اور اس کا نقطہ نظر ہے :

یہ پہلا سبق تھا کتابِ ہدی کا کہ ہے ساری مخلوق کنبہ خدا کا
 وہی دوست ہے خالقِ دوسرا کا خلائق سے ہے جس کو رشتہ ولا کا
 یہی ہے عبادتِ یہی دینِ وامیساں
 کہ کام آئے دنیا میں انساں کے انساں

یہ نقطہ نظر حالی کو صوفی فکر کے قریب کر دیتا ہے اور ان کے مسدس کو انسان دوستی کا منشور

بنادیتا ہے۔ اس طرح یہ نظم بین الانسانی رویہ کی حامل بن جاتی ہے۔

مولانا حالی مسلمانوں کی عقیدے کی سطح پر غداری سے سخت شاکی ہیں۔ یہاں اُن کا کلام گہری اور بھرپور طنز کا لہجہ لیے ہوئے ہے۔ یہ بات حالی کے مجموعی مزاج سے مختلف ہے۔ وہ مسلمانوں کے طریق کار پر کھلم کھلا قہقہے لگاتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں؛

کرے غیر گریب کی پوجا، تو کافر جو ٹھہرائے بیٹا خدا کا، تو کافر
کے آگ کو اپنا قبلہ، تو کافر کو اکب میں مانے کرشمہ، تو کافر

مگر مومنوں پر کشادہ ہیں راہیں

عبادت کریں شوق سے، جس کی چاہیں

نبی کو جو چاہیں خدا کر دکھائیں اساموں کا رتبہ نبی سے بڑھائیں
مزاروں پر دن رات نندیں چڑھائیں شہیدوں سے جا جا کے ہائیں مٹائیں

نہ توحید میں کچھ خلل اس سے آئے

نہ اسلام بگڑے نہ ایمان جائے

حدیث و سنت اور تعبیر دین کے مسئلے پر سرسید عقل کی بلادستی کے قائل تھے۔ انہوں نے معجزات کی ایسی تعبیر کی کہ وہ معجزے نہ رہے۔ عام انسانی واقعے ہو گئے۔ انہوں نے عقیدے کے گرد پھیلے ہوئے بہت سے نور کے ہالے آہستہ آہستہ کھرچ دیے۔ حالی اور سرسید حدیث کی پرکھ کے لیے ایک اصول عقل انسانی بھی قرار دیتے تھے اور نعم قرآن کا ایک ذریعہ عقل و منطق کو خیال کرتے تھے۔ حالی نے اپنے اس نقطہ نظر سے امت کے عمومی اختلاف کو بھی گہرے دکھ سے بیان کیا ہے مگر میاں طنز زیادہ تیکھی نہیں۔ اگرچہ کرب کی کیفیت پوری طرح موجود ہے:

سدا اہل تحقیق سے دل میں بل ہے حدیثوں پہ چلتے ہیں دیں کا خلل ہے

فتاویٰ پہ بالکل مدارِ عمل ہے ہر اک رائے قرآن کا نعم البدل ہے

کتاب اور سنت کا ہے نام باقی

خدا اور نبی سے نہیں کام باقی

زوال کا یہ دوسرا عکس ہندوستان میں مکمل ہوا تھا یا اندس میں۔ ہندوؤں کی شکست بھی کم نہ تھی مگر یہ شکست سیاسی شکست تھی۔ تہذیب کی شکست نہ تھی۔ جبکہ اندس اور ہندوستان

کی شکست سیاسی اور تہذیبی دونوں حوالوں کی شکست تھی۔ حالی سمجھتے تھے کہ تہذیبی سطح پر زوال کا خاتمہ سیاسی فتح کا باعث بن سکتا ہے۔ حالی نے تہذیبی زوال کو ممنوع بنایا ہے اور تہذیبی عروج کے لیے دعوت دی ہے۔ یہ عروج اسلام اور نوری تعلیمات سے وفاداری میں ہی ممکن ہے، جو مساوات، اخوت، حریت، عدل، علم اور مثبت اقدار کا نام ہے۔

مولانا حالی نے تہذیبی زوال کی وجہ اس تہذیبی جمود کو قرار دیا ہے کہ وہ ہر سیکڑے سے جا کر سانغر پیسے کی بجائے اپنے ہی دُرودِ تہذیبی جام کو سب کچھ سمجھ بیٹھے ہیں۔ یہ رذیہ ہند اور روایت کو واحد ذریعہ علم ماننے کا رویہ ہے، جو گیلیلو کے مقابلے میں عیسائی پادریوں کے ردیے کے مثال ہے جیکے تجربہ اور مشاہدہ علم کے مرکزی ذرائع ہیں۔ خصوصاً عقلی علوم میں تجربے اور مشاہدے سے بے نیازی جمود کی وہ کیفیت پیدا کرتی ہے، جس کے ساتھ زوالِ دالبتہ ہے :

نہ قانون میں اُن کے کوئی خطاب ہے نہ مخزن میں انگشت رکھنے کی جِلب ہے
سیدی میں لکھا ہے جو کچھ بچا ہے نفیسی کے برقول پر جاں ندا ہے
زوال کا ایک اور سبب ہمارا یعنی ادب ہے، جو کہ بھانڈوں اور گویوں کا روزمرہ بن چکا ہے۔ انہی بھانڈوں اور گویوں کو امراء کے ہاں بار ملتا ہے۔ یہاں حالی کا تنقیدی رویہ یوں سامنے آتا ہے :

بُرا شعر کہنے کی گر کچھ سزا ہے عبث جھوٹ بکنا اگر ناروا ہے
تو وہ محکمہ جس کا قاضی خدا ہے مقرر جہاں نیک و بد کی جزا ہے
گنہگار داں جھوٹ جائیں گے سارے

جہنم کو بھر دیں گے شاعر ہمارے

”مسدس“ کا ”ضمیمہ“ یارِ س کے عالم میں اُمید کی دعا ہے مگر یہ بھی موضوع اور فکر کے حوالے سے کوئی علیحدہ مزاج کا حامل نہیں۔ اس میں مسلمانوں کے تہذیبی عروج کی تصویر اور اس سے رشتہ جوڑنے کی تعلیق ملتی ہے۔ اس میں حالی نے سیاسی، سماجی اور تہذیبی حوالوں سے اسلامی تعلیمات اور مسلمانوں کے اذکار و اعمال کو بیان کیا ہے۔

مولانا حالی نے اس مسدس کے ذریعے مسلمانوں کی تہذیب کو دریافت کیا ہے۔ یہ تہذیب ان کے نقطہ نظر کے مطابق انادی بھی تھی اور اپنی روحانی اساس بھی رکھتی

تھی۔ آج اس تہذیب کے علمبردار اس تہذیب کا علم چھوڑ کر اور اس سے غداری کے مرتکب ہو کر زوال کا شکار ہو چکے ہیں۔ یہ تہذیب آج حقیقت کی بجائے تصور بن چکی ہے اور جغرافیہ سے نکل کر تاریخ کا حصہ بن گئی ہے۔ اس تہذیب کے اصول اہل مغرب نے اپنا کر اس تہذیب کے غداروں کو شکست سے دوچار کر دیا ہے۔ یہ تہذیب ایک عقیدے سے کہیں زیادہ تجربے اور مشاہدے کی حامل ہے، جسے سنت اللہ کہا جاسکتا ہے۔ کتاب کے آخر میں ”عرض حال بہ جناب سرور کائنات علیہ افضل الصلوات و اکمل التہیات“ مسدس کو مسلمانوں کی اس سرکزی روایت سے وابستہ کر دیتا ہے، جسے ”دعا“ کہا جاتا ہے۔ دعا ادب، احترام اور نفی ذات کا مجموعہ ہے جو نہی کا دعائیہ لہجہ شکوے کو چھوڑنے کی کوشش کرتا ہے۔ حالی وہیں فلم کو ردک کر اس طویل نظم کو مکمل کر دیتے ہیں:

ہاں! حالی گستاخ نہ بڑھ خدا دے سے باؤں سے پگھلتا تیری اب صاف گلہ ہے

ہے یہ بھی خبر تجھ کو کہ ہے کون مخاطب

یاں جنبش لب خارج از آہنگِ خطابے

مولانا حالی نے سادگی، سلاست اور روانی کو اپنی نظم کی بنیادی خصوصیت کے طور پر اپنا یا ہے۔ اُن کے ہاں بعض ثقیل الفاظ بھی اپنا ثقل کھودیتے ہیں۔ انہوں نے استعارے سے گریز کیا ہے مگر تلمیح اُن کے اکثر شعروں کی بنیاد ہے۔ استعارے سے گریز کے باوجود انہوں نے اس قدر عظیم ادب پارہ تخلیق کیا ہے کہ ان کا مسدس خود ایک استعارہ بن گیا ہے اور مسدس کے لفظ سے ہر شخص کا خیال فوراً حالی کے مسدس مدو جزا اسلام کی طرف مشتمل ہوتا ہے۔

خضر راہ

خضر راہ علامہ اقبال کی طویل نظموں میں منفرد حیثیت کی حامل ہے۔ یہ نظم انجمن حمایت اسلام لاہور کے ۳۷ ویں سالانہ جلسے کے موقع پر ۱۹۶۲ء میں پڑھی گئی بعد ازیں نظم معمولی ترمیم کے ساتھ ہانگ ڈراما میں شامل کی گئی۔ ترتیب کے لحاظ سے ہانگ ڈراما کی آخری نظم طلوع اسلام سے پہلے کی نظم ہے۔ اس نظم کے سیاسی پس منظر میں برصغیر میں انگریزوں کا ظلم و ستم، سرمایہ داری نظام کی ہولناکیاں، ترکی میں نوجوان ترکوں کی قربانیاں اور ان کے برعکس عربوں کی غداری اور انقلاب روس شامل ہیں۔ انقلاب روس ۱۹۱۷ء میں برپا ہوا تھا، جس نے بظاہر مظلوم انسانوں اور مظلوم اقوام کو بہت حوصلہ دیا اور سرمایہ داری کے خلاف نفرت کو فروغ دیا تھا۔

اس نظم کے دو حصے ہیں۔ ایک کا عنوان ہے شاعر اور دوسرے کا عنوان جوابِ خضر ہے۔ نظم کی ابتداء ایک ڈراما کی تمہید لگتی ہے۔ اس میں ایک منظر دکھایا گیا ہے۔ منظر ہے دریا کا کنارہ رات کا وقت اور مضطرب شاعر کہ اچانک "خضر" آتے ہیں۔ خضر آتے ہی یوں گویا ہوتے ہیں :

کہہ رہا ہے مجھ سے، اے جو یائے اسرار ازل !

چشم دل وا ہو تو ہے تقدیرِ عالم بے حجاب

اس کے بعد شاعر گویا ہوتا ہے۔ وہ دو اشعار میں خضر کی توصیف کرتا ہے۔ پھر اس سے مختلف سوالات کرتا ہے۔ پہلا سوال ہے ۔

چھوڑ کر آبادیاں رہتا ہے تو صحرا نور

زندگی تیری ہے بے روز و شب و فردا و دوش

دوسرا، تیسرا اور چوتھا سوال ہے ۔

زندگی کا راز کیا ہے ؟ سلطنت کیا چیز ہے ؟

اور یہ سرمایہ و محنت میں ہے کیسا خردش ؟

پانچواں سوال بڑی تفصیل کا حامل ہے۔ یہ چار اشعار میں مکمل ہو پاتا ہے :

ہو رہا ہے ایشیا کا خرقةء دیرینہ چاک
نوجواں اقوام نو دولت کے ہیں پیرایہ پوش !
گرچہ اسکندر رہا محروم آبِ زندگی
فطرتِ اسکندری اب تک ہے گرمِ ناوِ نوش
بیچتا ہے ہاشمی ناموسِ دینِ مصطفیٰ
خاکِ و خوں میں مل رہا ہے ترکمانِ سختِ کوش
آگ ہے، اولادِ ابراہیم ہے، نمرود ہے
کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے ؟

نظم کا یہ حصہ ایک خوبصورت ایسج سے شروع ہوتا ہے۔ پہلے شعر میں شاعر نے رات اور جہانِ اضطراب کے ذریعے ایک اسرار پیدا کرنے کی کوشش کی ہے :
ساحلِ دریا پہ میں اک رات تھا مجھِ نظر
گوشہٴ دل میں چھپائے اک جہانِ اضطراب
دوسرے شعر میں شب کے سکوت اور نرم سیرِ دریا کے ذریعے اس اسرار کو مزید گہرا کیا ہے :
شب سکوت افزا ہوا آسودہ دریا نرم سیر
تھی نظر حیراں کہ دریا ہے یاں تصویرِ آب

اس کے بعد مزید دو شعر اس اسرار کو مزید پرا سرار بناتے ہیں۔ اس اسرار کے پردے سے حنظل باہر آتے ہیں۔ یہ خالص الف لیلولی ماحول لگتا ہے۔ ماحول اسرار کو گہرا کرتا ہے اور حنظل کشف کی علامت بن کر سامنے آتے ہیں۔ اگرچہ ان کی شخصیت اسی اسرار کا ہی حصہ ہے گویا اسی اسرار کے باطن سے کشف نمودار ہوتا ہے۔ حنظل جس انداز سے مخاطب ہوتا ہے، اس کی زبان ہمارے قدیم کشفی علم کی زبان ہے، جسے تصوف کہا جاتا ہے۔ ہمارے ادب کی اکثر علامتیں اسی علم سے بھرتی ہیں۔ حنظل کی بات سن کر شاعر کے دل کی جو کیفیت ہوتی ہے، اس کی تصویر کشی کرتے ہوئے شاعر نے تجربہ کو تجسیم بنا دیا۔

دل میں یہ سنکر ہوا ہنگامہٴ محشر ہوا
میں شہیدِ حجتو تھا، یوں سخنِ گستر ہوا

اس کے بعد شاعر جو گفتگو کرتا ہے، اس کی تلخیصات قرآن سے ماخوذ ہیں۔ علامہ نے ایک ہی شعر میں خضر کے ایک سفر کی تمام روداد کو سمودیا ہے :

کشتی مسکین و جانِ پاک و دلیارِ یتیم
علم موہلی بھی ہے تیرے سامنے حیرت فردش

علامہ اقبال نے پانچ سوال اٹھائے ہیں، جو اس دور کے سوال بھی ہیں اور علامہ کی فکری زندگی کا مرکز نقطہ بھی۔ پانچوں سوال سب سے زیادہ طویل ہے، تو اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کی آخری امید مسلمان سے وابستہ ہے۔ اسی لئے انہوں نے یہ سوال سب سے آخر میں اور سب سے زیادہ طوالت کے ساتھ اٹھایا ہے۔ ان اشعار میں انہوں نے مختلف صنائع کا استعمال بھی کیا ہے۔ تلخیصات بھی، خیال انگیز اسمِ معرّفہ بھی دیتا ہے ہاشمی ناموس دینِ مصطفیٰ (۔ یہ حصہ فکری طور پر چند سوالات اٹھاتا ہے، جو اس دور کے مرکزی سوالات ہیں اور فنی لحاظ سے ایک خوبصورت ادب پارہ پیش کرتا ہے۔

نظم کا دوسرا حصہ ”جوابِ خضر“ ہے۔ یہ حصہ پانچ اجزاء پر مشتمل ہے اور ہر جزو میں شاعر کے پانچوں سوالوں کا جواب ہے۔ پہلے جزو کا عنوان ہے ”صحرا نور دی“ اس جزو میں علامہ اقبال نے صحرا سے اپنی ذہنی وابستگی کا بھرپور ثبوت دیا ہے۔ علامہ اقبال عرب کے بہت دلدادہ تھے۔ فکری طور پر انہوں نے عجم اور عجمیت کو ہر سطح پر رد کیا۔ جذباتی سطح پر انہوں نے عرب کے رگیزاروں سے محبت کی۔ اسی لیے صحرا نور دی کی اکثر تعریف کی۔ ان کی نظم ”ہڈھے بوج کی نصیحت“ میں بھی صحرا کی عظمت کا قصیدہ ہے۔

نظرت کے مقاصد کی کرتا ہے نگہبانی
یا بندہ صحرائی یا مسردگمتاتی

خضر راہ کے اس حصے میں انہوں نے پوری تفصیل سے صحرا نور دی کی تحسین کی ہے اور صحرا کی عظمت کا قصیدہ کہا ہے۔ اس کے لیے انہوں نے صحرا کا منظر اس خوبصورتی سے پیش کیا ہے کہ بچہ دکھائی دیتا ہے۔ اس حصے کا آغاز وہ یوں کرتے ہیں :

کیا تعجب ہے مری صحرا نور دی پر کچھ
یہ رنگا بونے دمام زندگی کی ہے دلیل

سچی پیہم ان کی فکر کا ایک اہم موضوع ہے۔ اس فکری تجرید سے وہ اس حصے کا آغاز

کرتے ہیں مگر اس کے بعد چھ اشعار میں تجرید کی بجائے ٹھوس ایجاز کے ذریعے ابلاغ کی کوشش کی گئی ہے۔ اس کے آخری شعر میں ایجاز سے تجرید کا سفر لوں شروع ہوتا ہے۔

پختہ تر ہے گردشِ بہیم سے جامِ زندگی
بے می، اے بیخبر! رازِ دوامِ زندگی

اس حصے کے باقی اشعار میں کئی خوبصورت منظر پیش کئے گئے ہیں۔ ایک شعر میں ویرانے اور آبادی کا تقابلیں یوں پیش کیا ہے:

تازہ ویرانے کی سودائے محبت کو تلاش
اور آبادی میں تو زنجیری کشت و خیل

باقی اشعار میں منظر کشی کے کئی انداز ملتے ہیں۔ کہیں تو کارواں کی کیفیت ہے، کہیں آہو اور خضر کی تنہائی اور آزادی ہے، کہیں صبح کا خوبصورت منظر ہے۔ ایک شعر سورۃ انعام میں مذکور حضرت ابراہیم علیہ السلام کے واقعے کو خوبصورت انداز میں یوں پیش کرتا ہے:

وہ سکوٹِ شام صحرا میں غروبِ آفتاب
جس سے روشن تر ہوئی چشمِ جہاں بینِ خلیل

یہ شعر ہمیں علامہ اقبال کی مناظر سے دلچسپی کی کلید مہیا کرتا ہے۔ کہ حضرت ابراہیمؑ نے حقیقت کی تلاش کا آغاز مطالعۂ فطرت سے کیا تھا۔ اقبال بھی فطرت کے مجاز سے اس لیے دلچسپی لیتے ہیں کہ وہ حقیقت کے سفر میں ان کے لیے معاون بنے۔ ”زندگی“ کے عنوان کے تحت ۱۴ اشعار ملتے ہیں۔ اس میں خالص فکری شاعری ٹھوس ایجاز کے ذریعے کی گئی ہے۔ ان اشعار میں زندگی کے لیے ایک مرکزی استعارہ ”آپِ رداں“ ہے۔ کہیں یہ قلمزم ہے، کہیں بحرِ بکیراں ہے، کہیں جوئے شیر ہے۔ دوسرا مرکزی استعارہ ”آگ“ ہے۔ ان دو استعاروں کی مدد سے علامہ نے مختلف ایجاز تخلیق کیے ہیں۔

قلمزم ہستی سے تو ابھرا ہے مانندِ حجاب
اس زیاں خانے میں تیرا امتحان ہے زندگی
پھونک ڈالے یہ زمین و آسمانِ مستعار
اور خاکِ تر سے آپ اپنا جہاں پیدا کرے

زندگی کی قوتِ نہاں کو کر دے آشکار
تایہ چپگاری فروغِ جاوواں پیدا کرے
اور ایجنز کی تخلیق کے لیے تبلیغ سے مدد بھی لی ہے :

زندگانی کی حقیقت کوہ کن کے دل سے پوچھ
جوئے شیر و تیشہ درنگِ گراں بے زندگی

علامہ نے آگ اور آبِ رواں کی مدد سے ایجنز تخلیق کیے ہیں۔ فکری لحاظ سے انہوں نے حرکت، حرارت، قوت، عظمت اور روشنی کی مختلف صفات کے ذریعے زندگی کے بارے میں اپنا تصور تخلیقی انداز میں پیش کیا ہے۔

”سلطنت“ میں علامہ نے استعارے سے کم اور براہِ راست خطاب سے زیادہ کام لیا ہے۔ اس میں مغربی استبدادی سلطنت کا پردہ چاک کیا ہے۔ استعارہ تو اسرار پیدا کرتا ہے۔ علامہ یہاں اسرار کے پردے اُتارتے نظر آتے ہیں :

دیواستبدادِ جمہوریِ قبا میں پائے کوب
تو بيمھتا ہے یہ آزادی کی بے نیلِ مہر
مجلسِ آئین و اصلاح و رعایات و حقوق
طبِ مغرب میں مزے میٹھے اثرِ خوابِ آوری
سروریِ زیبا نقطِ اس ذاتِ بے ہمتا کو ہے
حکمران ہے اک وہی، باقی بتانِ آوری

علامہ اقبال نے اس استبدادی نظام کے خلاف کھلے لفظوں میں انقلاب اور بغاوت کی دعوت دی ہے :

جادوئے محمود کی تاثیر سے چشمِ ایاز
دیکھتی ہے حلقہ گردن میں سازِ دلبری
خونِ اسرائیل آجاتا ہے آنکھِ جوش میں
تورِ ویتا ہے کوئی موسیٰ طلسمِ سامری

علامہ اقبال کے ہاں جوشِ انقلاب اس قدر فزوں ہے کہ وہ براہِ راست خطاب پر اتر آتے ہیں :

از غلامی فطرت آزاد را رسوا مسکن

تا تراشی خواجہ از برہمن کافر تری

اس حصے میں بھی موسیٰ، طلسم سامری، محمود، ایاز وغیرہ کئی تعلیمات موجود ہیں۔

”سرمایہ و محنت“ میں سرمایہ داری نظام کے معائب بیان کیے گئے ہیں۔ سرمایہ داری

پابندی، ظلم، ستم اور جبر کا دوسرا نام ہے جبکہ علامہ اقبال آزادی کے طلبگار ہیں۔ اس میں مختلف تعلیمات کے ذریعے کئی امیجز تخلیق کیے گئے ہیں:

اے کہ تجھ کو کھا گیا سرمایہ دار حیلہ گر

شاخ آہو پر رہی صدیوں تلک تیری برات

ساحر الموط نے تجھ کو دیا برگِ حشیش

اور تو، اے بے خیر! اسے شاخ نبات

پہلے شعر میں سلطانِ بامو کے واقعے کی طرف اشارہ ہے اور دوسرے میں حسن بن سبا

کی طرف اشارہ ملتا ہے، جس نے مصنوعی جنت آباد کی اور حشیش کے ذریعے کئی لوگوں

کو اس جنت کا دلدادہ بنا لیا۔ اس جزدیں انقلابِ روس کو خوش آمدید کہا گیا ہے! انہوں

نے کھلے لفظوں میں نئے نظام کے طلوع کا خیر مقدم کیا ہے:

آفتاب تازہ پیدا لطفِ گیتی سے ہوا

آسمان: ٹوٹے ہوئے تاروں کا تہم کب تلک

اس جزدیں بھی نگر کے ساتھ ساتھ فنی سطح بھی برقرار رہی ہے اور ایسے اشعار بھی

موجود ہیں:

باغبانِ چارہ فرما سے یہ کہتی ہے بہار

زخمِ گل کے واسطے تدبیرِ مرہم کب تلک

”دنیاۓ اسلام“ کے زیرِ عنوان علامہ نے مسلمان کے عروج و زوال سے بحث کی ہے

یہ حصہ حالی کی ”مسدس مددِ جزا اسلام“ کی یاد دلاتا ہے۔ مگر حالی کے ہاں سادگی ہے:

سلامت ہے اور استعارے کے بغیر بات کہی گئی ہے، مگر اقبال کے ہاں استعارہ ہر

جگہ موجود ملتا ہے۔ اس حصے میں استعارہ اور خطاب پہلو بہ پہلو موجود ہیں۔ اس میں

مسلمانوں کے زوال کی کیفیت، اقوام کے عروج و زوال کے اصول اور مسلمانوں کے

عروج کے لیے چند خاص اصول بیان ہوئے ہیں۔ زوال کی کیفیت یوں بیان ہوتی ہے؛
 لے گئے تہلیث کے فرزند میراث خلیلؑ
 خشتِ بنیادِ کلیسا بن گئی خاکِ حجاز
 ہو گئی رسوا زمانے میں کلاہ لالہ رنگ
 جو سراپا ناز تھے، ہیں آج مجبورِ نیاز
 قوموں کی تعمیر نو کا اصول یوں بیان کیا ہے؛

گفت رومی "ہر بندے کمنہ کا باداں کنہہ
 می ندانی" اول آں ندیا درا ویراں کنہہ
 مسلمانوں کے لیے عروج کے چند خاص اصول یوں بیان کیے ہیں؛

پھر سیاست چھوڑ کر داخلِ حصارِ دیں میں ہو
 ملکِ ردولت ہیں فقط حفظِ حرم کا اک شمر
 ایک ہوں مسلم حرم کی پاس بانی کے لیے
 نیل کے ساحل سے لیکر تا بنگاب کا شفر

اس کے بعد کے تمام اشعار مسلمانوں کے عروج سے ہی مخصوص ہیں۔ مثلاً؛

اے کہ نشناسی خنی را از جلی! ہشیار باش
 اے گرفتارِ ابو بکرؓ و علیؓ! ہوشیار باش

مختصر یہ کہ خضر راہ میں فکرِ ادرن کی اعلیٰ سطح موجود ہے۔ ابتداء ایک اسرار سے ہوتی ہے۔ پھر آہستہ آہستہ اسرار گہرا ہوتا چلا جاتا ہے۔ اسرار اس وقت اپنی انتہا کو پہنچ جاتا ہے۔ جب خضر سامنے آتا ہے۔ گویا اسرار ہی خضر کی صورت میں مجسم ہو گیا ہے۔ پھر اسرار کے پردے اٹھنے لگتے ہیں اور آہستہ آہستہ کئی حقائق بے نقاب ہو جاتے ہیں۔ یہ حقائق مختلف تصویروں کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ بالآخر اقبال قاری سے براہِ راست مخاطب ہوتے ہیں اور نظم مکمل ہو جاتی ہے۔ اس طرح فکرِ ادرن کی ایک اعلیٰ سطح دریافت ہوتی ہے۔ یہی "خضر راہ" کا کمال بھی ہے اور انفرادیت بھی۔

طلوع اسلام

طلوع اسلام علامہ اقبال کی طویل نظموں میں فکری اور فنی لحاظ سے خصوصی اہمیت رکھتی ہے۔ یہ بانگ درا کی آخری طویل نظم ہے اور خضر راہ سے اگلی نظم ہے۔ یہ نظم انجمن حمایت اسلام کے اڑتیسویں جلسے میں مارچ ۱۹۲۳ء کو سنائی گئی، اور پھر بغیر کسی ترمیم کے بانگ درا میں شامل کر دی گئی۔

اس نظم میں مسلمانوں کو نئے اور روشن مستقبل کی نوید سنائی گئی ہے۔ اس کا لہجہ رجائی اور اُمید افزا ہے۔ یہ اس صورت حال میں لکھی گئی تھی، جب ترک بڑے جوش و خروش سے جدوجہد آزادی میں شریک تھے اور ایک نیا دور طلوع ہوتا ہوا محسوس ہو رہا تھا۔ پورے عالم اسلام میں بیداری کی لہر محسوس ہو رہی تھی۔ برصغیر میں ترک موالا کی تحریک جاری تھی۔ دیگر مسلم ممالک میں احیائے اسلام اور آزادی کی تحریکیں موجود تھیں۔

طلوع اسلام ترکیب بند کی ہیئت میں لکھی گئی ہے اس کے کل ۹ بند ہیں۔ ہر بند ایک فکری وحدت کا حامل ہے اور ایک مخصوص موضوع کے مختلف پہلوؤں کا احاطہ کرتا ہے۔ طلوع اسلام میں علامہ اقبال نے پہلے بند میں ایک امید افزا صورت حال کی نوید سے ابتداء کی ہے۔

دلیلِ صبحِ روشن ہے ستاروں کی تنک تابی

افق سے آفتاب ابھر گیا دورِ گراںِ خوابی

اس بند کے چھ اشعار میں مختلف استعاروں کے ذریعے ایک نئی صورتِ حال کی نوید ہے۔ ایک شعر میں خود کلامی ہے، جس میں اپنے آپ کو ٹیبل کے استعارے کے ذریعے مخاطب کر کے کہا ہے :

اثرِ کچھ خواب کا غنچوں میں باقی ہے تو، اے بیل

نوارِ تلخِ می زن چو ذوقِ لغو کم یابی

آٹھویں شعر میں خدا تعالیٰ سے دعا ہے :

ضمیر لالہ میں روشن چراغ آرزو کر دے

چمن کے درے درے کو شہیدِ جستجو کر دے

دوسرے بند کے چھ اشعار میں مسلمانوں کے احیاء کی نوید مختلف استعاروں کے ذریعے دی گئی ہے۔ دوا شعار میں خونِ مسلم کی ارزانی کے مثبت نتائج پیش کر کے اکیلے کو منطقی نتیجے کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اس بند میں ہی علامہ کا یہ مشہور شعر شامل ہے :

ہزاروں سال نرگس اپنی بے لوری پہ روتی ہے

بڑی مشکل سے ہوتا ہے چمن میں دیدہ وریہا

آخری دوا شعار میں اپنے آپ سے وہی مطالبہ کیا گیا ہے، جو پہلے بند میں کیا تھا اور اپنے لیے بلبل کا ہی استعارہ استعمال کیا گیا ہے :

لوا پیرا ہو، اے بلبل! کہ ہوتیرے ترنم سے

کہوترے کے تنِ نازک میں شاہیں کا جگر پیدا

ترے سینے میں ہے پوشیدہ دامنِ زندگی کہ دے

مسلمان سے حدیثِ سوز و سازِ زندگی کہ دے

تیسرے بند کے چھ اشعار میں مسلمان کا کائنات میں مقام و منصب بیان کیا گیا ہے۔ ساتویں میں تاریخِ اسلام کا یہ نتیجہ بیان کیا گیا ہے کہ ایشیا کا پاسباں مسلمان ہے اور آٹھویں شعر میں مسلمان کو نصیحت کی گئی ہے :-

سبق پھر پڑھو صداقت کا عدالت کا شجاعت کا

لیا جائے گا تجھ سے کام دنیا کی امامت کا

چوتھے بند میں عالمِ انسانیت میں مسلمان کا منصب پیش کیا گیا ہے۔ پہلے دو شعروں میں اُمت کو دعوتِ اتحاد دی گئی ہے۔ تیسرے میں رویے کی تبدیلی دعوت ہے، چوتھے پانچویں میں عالمِ انسانیت میں اس کا منصب، چھٹے ساتویں میں نرگوں کو خراجِ تحسین اور آٹھویں میں یقین اور ایمان کی اہمیت اور اس کا کردار بیان کیا گیا ہے۔ پانچویں بند میں ایمان کی اہمیت مرکزی موضوع ہے۔ پہلے تین اشعار میں ایمان کی اہمیت اور عظمت بیان ہوئی ہے۔ چوتھے میں ایمان کے مقابلے میں ہوس کے فسادات کا طریق بیان ہوا ہے۔ پانچویں

چھٹے میں ایمان کا لازمی تقاضا وحدت الہانیت کا ذکر ہے۔ ساتویں میں ایمان کے ساتھ عملِ پیہم اور محبتِ فاتحِ عالم کو بھی شامل کر لیا ہے، اور آٹھویں میں ایمان کے نتائج یعنی دلِ گرے، نگاہِ پاک بینے اور جہانِ بیتا بے کا تذکرہ ہے۔ چھٹے بند کے پہلے چھ اشعار ہیں، جن میں دوسری جنگِ عظیم کی صورتِ حال کی عکاسی کی گئی ہے۔ ان میں یونانیوں کی شکست، عربوں کی غداری اور ترکوں کی عظمت کا تذکرہ ہے۔ ساتویں شعر میں اہل ایمان کی عمومی روشن یوں بیان کی ہے :

جہاں میں اہل ایمان صورتِ خورشید جیتے ہیں
ادھر ڈوبے ادھر نکلے ادھر ڈوبے ادھر نکلے
آٹھویں شعر میں ایمان کی اہمیت کا تذکرہ یوں کیا گیا ہے :

یقین افراد کا سرمایہ تعمیرِ ملت ہے
یہی قوت ہے جو صورتِ گر تقدیرِ ملت ہے

ساتویں بند کے پہلے سات اشعار میں مسلمانوں کو خودی، اخوت، اتحادِ امت، رحماۃِ مبینہ اور اشداء علی الکفار کی تلقین کی گئی ہے اور آٹھویں شعر میں مسلمان کی عظمت کا نقشِ یوں پیش کیا ہے :

ترے علم و محبت کی نسلیں ہے انتہا کوئی
نہیں ہے تجھ سے بڑھ کر سازِ فطرت میں نوا کوئی

آٹھویں بند کے پہلے چار اشعار میں سرمایہ داری کی مذمت ہے اور یورپی تہذیب کے زوال کی نوید ہے، جبکہ پچھلے چار اشعار میں مسلمان کو عمل کے ذریعے اسے توڑ پھوڑ دینے کی تلقین ہے۔

نواں بند تمام کا تمام فارسی میں ہے۔ اس کے تمام اشعار میں بہار کا منظر پیش کیا گیا ہے۔ پانچویں شعر میں ”شاخِ خلیں“ کی ترکیب کے ذریعے بہار کے استعارے کی توضیح کر دی ہے اس طرح تمام تہذیب کی توضیح ہو گئی ہے۔

اس نظم میں آبنائے اذکار بہت واضح ہیں۔ وہ مقامِ مسلم کو یوں بیان کرتے ہیں :

گماں آباد ہستی میں یقین مردِ مسلمان کا
بیابان کی شبِ تاریک میں تندیلِ رہبانی

جب کہ یورپ کی تہذیب پر تنقید بھی کھلے لفظوں میں ملتی ہے۔ انہوں نے واشگاف لفظوں میں تہذیبِ مغرب کے زوال کی نوید سنائی ہے:

وہ حکمت ناز تھا جس پر خردمندانِ مغرب کو
ہوس کے بچہ خونیں میں تیغ کار زاری ہے
تدبر کی فسون کا زری سے محکم ہونہیں سکتا
جہاں میں جس تمدن کی بنا سرمایہ داری ہے

اس نظم میں مسلمان اثبات کا نام نہ ہے اور مغرب نفی کا۔ اسی نفی اور اثبات کی جدلیت سے یہ نظم مفہوم پاتی ہے۔

فنی سطح پر یہ نظم بے شمار خوبیوں کی حامل ہے۔ اقبال کے ہاں ایجری کی بہت اعلیٰ سطح ملتی ہے۔ اس کا آخری بند ایجری کا خوبصورت نمونہ ہے:

بیاساتی! نوائے مرغزار از شاخسار آمد
بہار آمد، نگار آمد، نگار آمد، قرار آمد
کشید ابر بہاری خیمہ اندر وادی و صحرا
صدائے آبشاراں از فراز کوہِ ہار آمد
سرت گردم تو ہم تازنِ پیشین ساز دہ ساقی
کہ خیلِ نغمہ پیردازاں قطار اندر قطار آمد

یہ بند سارا کا سارا ایجری کا خوبصورت نمونہ ہے۔ اس کے علاوہ ایجری کے کئی خوبصورت نمونے دوسرے بندوں میں بھی موجود ہیں۔

اس نظم میں براہ راست بات کہنے اور استعارے کے ذریعے اظہار کی دونوں صورتیں پہلو پہلو موجود ہیں:

عطا مو من کو پھر در گاہِ حق سے ہونے والا ہے
شکوہِ ترکمانی، ذہنِ ہندی، نطقِ اسراہی

براہ راست گوئی کی عمدہ مثال ہے۔ اس کے ساتھ ہی استعارے کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ہنیہ لالہ میں روشنی چراغِ آرزو کر دے
چمن کے ذرے ذرے کو شہیدِ جستجو کر دے

خروشِ آموزِ ببل ہو گرہِ غنچے کی داکر دے
 کہ تو اس گلستان کے واسطے باوہاری ہے
 بعض اوقات استعارے کے دو مختلف نظام ایک ہی شعر میں ملتے ہیں :
 کتابِ ملتِ بیضا کی پھر شیرازہ بندی ہے
 یہ شاخِ ہاشمی کرنے کو ہے پھر برگِ برپیدا
 منفی اور مثبت قدروں کے ساتھ ساتھ اظہار سے حق بیان پیدا ہوتا ہے۔ بعض جگہ یہ
 بڑے خوبصورت انداز میں ملتی ہے :

حرمِ رسوا ہوا پیرِ حرم کی کم نگاہی سے
 جوانانِ ستاری کس قدر صاحبِ نظر نکلے
 طلوعِ اسلام میں بے شمار معنوی و لفظی صنعتیں موجود ہیں۔ چند ایک بطور مثال ملاحظہ ہوں :
 صنعتِ حسنِ تعلیل : سرشکِ چشمِ مسلم میں ہے نسیاں کا اثر پیدا
 خلیل اللہ کے دریا میں ہوں گے پھر گھر پیدا
 صنعتِ تمثیل : اگر عثمانیوں پر کوہِ غم ٹوٹا، تو کب غم ہے
 کہ خونِ صد ہزارِ انجم سے ہوتی ہے بھر پیدا
 صنعتِ مراعاتِ الفیہ : غبارِ آلودہ رنگ و نسب ہیں بال و پر تیرے
 تو اے مرغِ حرم! اڑنے سے پہلے پر فشاں ہو جا
 صنعتِ تکرار : مکاں فانی، مکیں آئی، ازل تیرا ابد تیرا
 خدا کا آخری پیغام ہے، تو جاوداں تو ہے
 صنعتِ تضادِ کبابی : حقیقت ایک ہے ہر شے کی خاکی ہو کہ نوری ہو
 لمحو رشید کا ٹپکے، اگر ذرہ کا دل چسیریں
 عمل سے زندگی بنتی ہے، جنت بھی، جہنم بھی
 یہ خاکی اپنی فطرت میں نہ نوری ہے، نہ تاری ہے

اس نظم میں اتبال نے خطابِ اندازِ ثری کا بیابی سے نبھایا ہے یہ خطاب وہ خود سے
 بھی کرتے ہیں اور مسلمان سے بھی۔ ساتواں بند سارے کا سارا خطاب ہے۔ ایک
 شعر ملاحظہ ہو :

تو رازِ کُن کی کاں ہے، اپنی آنکھوں پر عیاں ہو جا
خودی کارِ از داں ہو جا، خدا کا ترجمان ہو جا
اقبال نے نصیحت کی تلخی کو کم کرنے کے لیے مخاطب کی عظمت کا اظہار بھی ساتھ ساتھ
کیا ہے۔ مندرجہ بالا شعر میں ابتداء ہی تعریفی کلمے سے ہو رہی ہے۔
طلوعِ اسلام میں بے شمار نئی تراکیب نئی تشبیہات اور نئے استعارے موجود ہیں
جن کی ایک ہی نظر میں ایک طویل فہرست تیار کی جاسکتی ہے۔
طلوعِ اسلام اقبال کے سیاسی افکار کی فنکارانہ انداز میں ابلاغ کا موثر ذریعہ ہے۔
اس میں اقبال کے ملی و سیاسی افکار ان کے فنکارانہ انداز سے مل کر جبرجہ دو آتش بن گئے ہیں

ساقی نامہ

ساقی نامے کے سلسلے میں یہ بات زیرِ بحث رہی ہے کہ ساقی نامہ کوئی صنفِ سخن
ہے یا نہیں اس کے متعلق ڈاکٹر صدیق جہاویہ کی رائے ہے :
”ساقی نامہ فارسی اور اردو شاعری میں شعراء کا ایک مرغوب پرائیہ بیان
ہے مگر یہ کوئی الگ اور آزاد صنفِ سخن نہیں ہے۔“

(بالِ جبریل کا تنقیدی مطالعہ، صفحہ : ۱۷۶)

اسی سے ملتی جلتی رائے شمیم احمد بھی رکھتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں :
”اگرچہ اقبال نے ”ساقی نامہ“ کا عنوان دے کر اور اشعار متفرقہ میں جگہ بہ
جگہ ساقی سے خطاب کر کے پوری ایک نظم لکھ ڈالی۔ پھر بھی یہ علیحدہ
سے کوئی صنف ہے نہ ہیئت۔“

(اصنافِ سخن اور شعری ہیئتیں، صفحہ ۱۹۴)

ان حضرات کے نقطہ نظر کا پس منظر یہ ہے کہ ساقی نامے اکثر مثنویوں اور مرثیوں کا

حصہ رہے ہیں۔ اس لیے یہ حضرات ساقی نامہ کو صنفِ سخن ملنے کے لیے تیار نہیں مگر ابوالاعجاز حفیظ صدیقی ساقی نامہ کو ہر لحاظ سے ایک صنفِ سخن مانتے ہیں جس کا موضوع اور ہیئت دونوں متعین ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:-

”ساقی نامہ کا اطلاق مثنوی کے قالب اور بحرِ متقاربِ ثمنِ مخدوفِ آخریاقطعہ
آخر میں لکے ہوئے ایسے اشعار پر ہوتا ہے، جس میں طلبِ شراب کی غرض
سے خطاب ہو۔“

(کشافِ تنقیدی اصطلاحات، صفحہ: ۱۹۶)

ابوالاعجاز حفیظ صدیقی کے نزدیک ساقی نامہ کے لیے مذکورہ بحرِ مخصوص ہے۔ پیامِ مشرق میں علامہ کا ایک فارسی ”ساقی نامہ“ اس بحر میں نہیں ہے اور تصدیق کی فارم نہیں ہے اس لیے وہ اسے علامہ کا اجتہاد خیال فرماتے ہیں، چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

”فارسی ساقی نامہ لکھتے ہوئے، انہوں نے اجتہاد سے کام لیا“

(اوزانِ اقبال صفحہ: ۵۵)

ابوالاعجاز حفیظ صدیقی نے ساقی نامہ کو صنفِ سخن ملنے ہوئے، اس کی مثال کے طور پر... علامہ اقبال کے ساقی نامہ کو پیش کیا ہے، جس سے علامہ اقبال کا یہ کلامہ فنی سامنے آتا ہے کہ انہوں نے ساقی نامہ لکھ کر اسے ایک صنفِ سخن کا اعتبار و اعتماد بخشا۔

ساقی نامہ لکھنے کی ایک وجہ یہ ہے کہ شرابِ اردو اور فارسی شاعری کا مرغوب موضوع رہا ہے شعراء نے اکثر شراب کو مختلف چیزوں کے استعارے کے طور پر پیش کیا ہے۔ شرابِ تبدیلی کا استعارہ ہے۔ چونکہ علامہ اقبال انقلابی فکر کے حامل تھے، اس لیے یہ استعارہ ان کی فکر کے ابلاغ کے لیے بہت کارآمد استعارے کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ علامہ اقبال نے ساقی نامے میں بڑی کامیابی سے اپنے اوکار کا ابلاغ کیا ہے اور اپنی فکر کو تجربہ سے نسیم عطا کر دی۔

”ساقی نامہ“ سات بندوں پر مشتمل ہے۔ پہلے بند کی ابتدا میں چار اشعارِ بار کا منظر پیش کرتے ہیں۔ یہ بار کا منظر اتنا مؤثر ہے کہ ہمارے کلمات کے ہر ذرے کا مزاج بن گئی ہے۔ حتیٰ کہ پتھر میں بھی جان پڑ گئی ہے۔ تیسرے شعر میں ہمارے اثر اپنے عروج پر ہے، جہاں چھپ گیا پردہ رنگ میں لہو کی ہے گردشِ رگِ رنگ میں!

اقبال کا عمومی طریق کاریہ ہے کہ جس طرح قصیدے میں شاعر تشبیہ سے مدح کی طرت سفر کرتا ہے، علامہ بھی مناظر فطرت سے اپنے افکار کی طرت سفر کرتے ہیں۔ ”ساقی نامہ“ میں علامہ اقبال بہار کا منظر پیش کرنے کے بعد ندی کا منظر پیش کرتے ہیں۔ ندی علامہ کے کلام میں اکثر ابلاغِ فکر کے لیے ایک استعارے کے طور پر آئی ہے۔ ندی حرکت، زندگی، روانی، پاکیزگی اور سیرابی کے حوالے سے روشن فکر کا استعارہ ہے۔ اسی لیے علامہ اس سے پیامِ زندگی سنتے ہیں :

رُکے جب تو سیلِ چیر دیتی ہے یہ پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے یہ
ذرا دیکھ، اے ساقی لالہ فام! سناقی ہے یہ زندگی کا پیام

شاعر اس کے بعد شراب طلب کرتا ہے کیونکہ ندی نے بھی شراب پی رکھی ہے۔ اقبال نے شراب کی صفات اس انداز سے بیان کی ہیں کہ شراب کا استعارہ بالکل واضح ہو گیا ہے اور اس میں کوئی ابہام نہیں رہا۔ اس قدر توضیح کے باوجود علامہ اقبال نے شعریت ضائع نہیں ہونے دی :

وہ لے جس سے روشن ضمیر حیات وہ لے جس سے ہے متنی کائنات
وہ لے جس میں ہے سوز و ساز ازل وہ لے جس سے کھلتا ہے راز ازل

دوسرے بند میں علامہ اقبال بین الاقوامی تبدیلیوں کا تذکرہ کرتے ہیں۔ اس کی ابتداء اس شعر سے کرتے ہیں :

زمانے کے انداز بدلے گئے نیا راگ ہے، ساز بدلے گئے

پانچ اشعار میں بین الاقوامی صورتِ حال کا تذکرہ ہے چھٹے شعر میں علامہ اقبال دورِ حاضر کی اس محرومی کا تذکرہ کرتے ہیں، جو رائج افکار کی ناکامی اور روشن فکر کی عدم موجودگی سے پیدا ہوئی ہے :

دلِ طور سینا و فاراںِ دونیم تجل کا پھر منتظر ہے کلیم !!

اس شعر میں محرومی کی تصویر بھی ہے، اور اس بات کی طرف اشارہ بھی کہ موجودہ فکری خلا کو دینِ اسلام کی روشن فکر سے پُر کیا جاسکتا ہے۔ مگر روشن فکر کا یہ چشمہ تو بحیثیت نے گدلا کر دیا ہے اور اس روشن فکر کے وارثِ عجم کے لات و منات کے پجاری بن گئے ہیں۔ علامہ اقبال کے نزدیک بحیثیت کا ناپسندیدہ پہلو ملکیت اور عمل سے محرومی ہے۔

علامہ اقبال بے عملی اور ملوکیت دونوں کو اُمت کے لیے سجدہ خطرناک خیال کرتے ہیں۔۔۔
عجمیت کی اس بالادستی سے اقبال سخت نالاں ہیں اور احتجاج کرتے ہوئے کہتے ہیں :

تمدن، تصوف شریعت کلام بستانِ علم کے بچساری تمام
حقیقت خرافات میں کھو گئی یہ اُمتِ روایات میں کھو گئی

تیسرے بندیں علامہ اقبال عجمیت زدہ اسلام سے بغاوت کی آواز بلند کرتے ہیں، علاوہ
ازیں وہ عقل کی آزادی اور بالادستی کا خواب بھی دیکھتے ہیں :

خرد کو غلامی سے آزاد کر جوانوں کو پیروں کا استناد کر
اس بند میں علامہ اقبال اپنی فکر و نظر کی صفات بیان کرتے ہیں اور آخر میں ساقی سے درخواست
کرتے ہیں کہ وہ ان افکار کو عام کر دے :

مرادل مری رزم گاہِ حیات گمانوں کے شکر یقین کا ثبات
یہی کچھ ہے، ساقی ! متاعِ فقیر اسی سے فقیری میں ہوں میں امیر
مرے قافلے میں لٹا دے اسے ! لٹا دے ! ٹھکانے لگا دے اسے

چوتھے اور پانچویں بند میں زندگی کی حقیقت بتائی ہے کہ کس طرح یہ رواں بہیم رواں ہے۔
اس میں علامہ اقبال نے زمان کا سر کی تصویر دیا ہے۔ یہ اقبال کا خصوصی کارنامہ ہے کیونکہ برصغیر
کی مذہبی پیشوا میت زمان کا جامد تصور رکھتی تھیں اور رکھتی ہے۔ علامہ اقبال کے نزدیک زندگی
حرکت، تنوع، سیما بیت اور قوت کا نام ہے، چنانچہ وہ اس کا انحصار یوں کرتے ہیں :

دماد رواں ہے یمِ زندگی ہر اک شے سے پیرا یمِ زندگی
چمک اس کی بجلی میں، تارے میں ہے یہ چاندی میں، سولے، میں، پارے میں ہے
فریبِ نظر ہے سکونِ دُشبات تر پتا ہے ہر ذرّہ کائنات
ٹھہرتا نہیں کا روانِ وجود کہ ہر لحظہ ہے تازہ شانِ وجود
سفرِ زندگی کے لیے برگ و ساز سفر ہے حقیقتِ حضر ہے مجاز

آخری دو بند خودی کی توضیح کرتے ہیں، جو علامہ کی فکر کا مرکز ہے خودی زندگی کے
سرِ نان کا نام ہے۔ چھٹے بند میں علامہ نے اس سرِ نان کی توضیح کی ہے :

یہ موجِ نفس کیا ہے تلوار ہے خودی کیا ہے تلوار کی دھار ہے
خودی کیا ہے رازِ دردِ انِ حیات خودی کیا ہے بیداریِ کائنات

آخری بند میں اس عرفان سے پیدا ہونے والا کردار پیش کیا ہے۔ یہ کردار مرد مومن کا کردار ہے، جسے علامہ نے خیر البشر کی ذات میں جلوہ گر دیکھا ہے۔ علامہ اقبال اس کردار کو یوں پیش کرتے ہیں :

خودی کے نگہبان کو بے زہر ناب وہ ناں جس سے جاتی رہے الکی آب
دہی ناں بے لکے لیے ارجمند رہے جس سے دنیا میں گردن بلند
فردنالِ محمود سے در گذر خودی کو نگہ رکھ، ایازی نہ کر
وہی سجدہ ہے لائقِ اہتمام کہ توحسب سے ہر سجدہ تجھ پر حرام

اس بند میں علامہ اقبال نے خودی کے ذات سے ماورائے کائنات تک کے سفر کی تصویر پیش کی ہے۔ اس میں فکر سے کردار تک کا سفر ایک منطقی ارتقاء کا حامل بھی ہے اور نئی ارتقاء کا حامل بھی۔

علامہ اقبال نے اس نظم میں منظر نگاری کا کمال دکھایا ہے۔ پہلا بند کسی قصیدے کی بہاریہ تشبیب لگتا ہے اس میں اقبال نے فطرت کو بھی اپنے افکار سے ہم آہنگ کر کے پیش کیا ہے۔ مثلاً :

شہیدِ ازل لالہ خونیں کفن

کہہ کر "لالہ" کو جہدِ حیات میں مصروف پیکار دکھادیا ہے۔ علامہ اقبال کے ساقی نامہ میں اس قدر روانی ہے کہ اسے پڑھ کر قاری جھومنے لگتا ہے۔ اس کے اشعار میں ایسی روئیں اور قافیہ استعمال کیے ہیں کہ شعر کی روانی میں بہت اضافہ ہو گیا ہے۔ مثلاً :

گیب دورِ سرمایہ دلمری گیا متا شا دکھا کر مدارِ گیا
پروانی سیاست گری خوار ہے زمیں میر و سلطان سے بزار ہے
حقیقت روایات میں کھو گئی یہ اُمت روایات میں کھو گئی

علامہ اقبال نے پورے "ساقی نامہ" میں کوئی ایسا منظر لفظ یا مصرعہ استعمال نہیں کیا جو ان کی فکر سے ہم آہنگ نہ ہو۔ انہوں نے اس میں ایجری کے ذریعے اپنی فکر کو ٹھوس حقیقت میں بدل دیا ہے۔

مرے دیدہ ترکی بے خوابیاں مرے دل کی پوشیدہ بے تابیاں
مرے نالہ نیم شب کا نیاز مری خلوت و انجمن کا گداز

مری فطرت آئینہ روزگار غزالانِ افکار کا مسر غزار
 مرادِ مری رزم گاہِ حیات گانوں کے شکر لہقین کاشات
 علامہ اقبال نے تکرارِ حدوث اور تکرارِ الفاظ کے ذریعے ایک صوتی آہنگ پیدا کرنے
 کی کوشش کی ہے :

تمدن، تصوف، شریعت، کلام بستانِ عجم کے پجاری تمام
 اُننگیں مری، آرزوئیں مری اُمیدیں مری جستجوئیں مری
 بہر حال ”ساقی نامہ“ فکری اور فنی لحاظ سے ایک کامیاب اور خوبصورت نظم ہے۔ اس
 لیے یہ اردو کی چند زندہ جاوید نظموں میں شمار ہونے کے قابل ہے۔

بالِ جبریل کی غزلیات

بالِ جبریل علامہ اقبال کے دورِ آخر کی تصانیف میں سے ایک ہے۔ اس دور میں
 اقبال فکری اور فنی لحاظ سے کمبلی دور میں داخل ہو چکے ہیں۔ علامہ نے ۱۹۲۷ء میں ”زبورِ عجم“
 لکھی۔ ۱۹۳۲ء میں ”جاوید نامہ“، ۱۹۳۰ء میں اپنے ”خطبات“ مکمل کیے ”جاوید نامہ“ اور خطبات
 میں علامہ اپنی فکری گتہاں سلجھا لیتے ہیں اور فنی لحاظ سے پختگی حاصل کر لیتے ہیں۔ اس
 کے بعد اپنی شاعری کے کمبلی دور میں داخل ہو جاتے ہیں۔ اس دور میں ”بالِ جبریل“ (۱۹۳۵ء)
 ”ضربِ کلیم“ (۱۹۳۶ء) اور ”ارمغانِ حجاز“ (۱۹۳۸ء) کی تخلیق ہوتی ہے۔

بالِ جبریل میں ۷۷ غزلیات شامل ہیں۔ ان کو دو حصوں میں منقسم کیا گیا ہے۔ پہلے
 حصے میں ۱۶ غزلیات ہیں جبکہ دوسرے حصے میں ۶۱ غزلیات ہیں۔ علامہ کی ان غزلیات
 کو بعض نقاد غزل ماننے سے گریزاں ہیں۔ اس لیے اکثر اس پر بحث رہی ہے کہ یہ غزلیات
 بھی ہیں یا نہیں۔ اس بات کو دو حوالوں سے زیرِ بحث لایا جانا چاہیے۔ اولاً گیارہ غزلیات
 غزل کی ہیئت میں ہیں یا نہیں؛ ثانیاً کیا یہ موضوع کے لحاظ سے صنفِ غزل میں داخل
 ہیں یا نہیں۔ جہاں تک پہلے سوال کا تعلق ہے، اس کا مختصر جواب یہ ہے کہ بالِ جبریل

کے صفحہ ۵ تا صفحہ ۱۱۳ کی منظومات ہیئت کے اعتبار سے غزل کے ذیل میں آتی ہیں۔
 سوائے صفحہ نمبر ۱۲ پر موجود غزل کے جس کا مطلع ہے :
 کیا عشق ایک زندگی مستعار کا کیا عشق پائدار سے ناپا پائدار کا
 یہ غزل انحراف یا اجتہادِ فکر کا نمونہ ہے کیونکہ اس کا آخری شعر الگ ردیف اور قافیہ کا
 حامل ہے۔ البالاء عجائز حفیظ صدیقی علامہ کی ایسی غزلیات کے بارے میں لکھتے ہیں :
 ”میں نے ایسی غزلوں کے لیے ہیئت کے خاتمے میں غزل بیت مصرع
 کے الفاظ درج کیے ہیں۔“

(اوزان اقبال، صفحہ ۲۲)

بہر حال ہیئت اعتبار سے ان منظومات کو غزل کہنے میں کوئی امر مانع نہیں۔ اگرچہ علامہ
 نے غزل کے رسمی انداز کے برعکس بے مطلع اور بے مقطع غزلیں کہی ہیں یا ان کی اکثر
 غزلیں بے ردیف ہیں۔

اب جہاں تک دوسرے سوال کا تعلق ہے۔ بال جبریل کی غزلیات کو ہم موضوعی
 اعتبار سے اجتہادِ فکر کا نمونہ تو کہہ سکتے ہیں، لیکن غزل سے بغاوت نہیں کہہ سکتے۔ علامہ
 اقبال کی ان غزلوں میں غزل کے پامال اور فرسودہ موضوعات سے واضح طور پر بغاوت
 نظر آتی ہے۔ انہوں نے غزل کے ان موضوعات کو اپنی غزلوں سے بہت دُور رکھ لیا ہے،
 جن کی وجہ سے غزل بدنام ہے اور انہی کی وجہ سے بہت سوں کو عزیز بھی ہے۔ علامہ اقبال
 کی اس بغاوت کے باوجود بیشتر نقادوں نے بال جبریل کی مذکورہ منظومات کو غزل
 ہی مانا ہے۔ علامہ اقبال کی اس بغاوت کے بارے میں رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں :

”اقبال کی غزلوں میں وہ باتیں نہیں ملتی، جو اردو غزل میں بہت مقبول تھیں مثلاً
 رشک و رقابت، فراق و وصال، جسم و جمال کا ذکر صنائع و بدائع اور زبان و بیان
 کی نمائش جن کے بغیر غزل غزل نہیں سمجھی جاتی تھی اور جن کو ہمارے بیشتر
 شعراء اپنا اور اپنے کلام کا ٹرا امتیاز سمجھتے تھے، اقبال نے اپنی غزلوں میں
 عام غزل گو شعراء کی نہ زبان رکھی، نہ موضوع، نہ لہجہ بلکہ ایسی زبان موضوع
 اور لہجہ اختیار کیا، جن کا غزل سے ایسا کوئی رشتہ نہ تھا۔ اس کے باوجود ان
 کی غزلوں میں تنوع، تاثیر، شیرینی و شائستگی، نترکت و نغلی کے علاوہ

جو اچھی غزل کے لوازم ہیں، وہ فرد فرزانگی اور قاسری اور دبیری ملتی ہے،
جو مناظر فطرت اور صحیفہ سماوی میں ملتی ہیں ۛ

(جدید اردو غزل مرتبہ: سید معین الرحمن، صفحہ: ۶۹)

مزار محمد منور نے بھی رشید احمد صدیقی سے ملتی جلتی رائے پیش کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں :-

اقبال کے یہاں غزل کے پرانے فرسودہ مضامین کم نہوتے ہوئے ختم
ہو گئے، سستے جذبات کی سکا سی تشریف لے گئی، محبت کی داستان
سائچے میں ڈھل گئی، قاصد دربان، مشاہد، رقیب، رشک وغیرہ
ساز و سامان روایت پر ناپید ہو گئے۔ حق یہ ہے کہ اردو غزل کو ان بہت
سی باتوں سے نجات دلانے میں علامہ اقبال کا بڑا حصہ ہے۔ بد سے
میں انہوں نے نئی ترکیب اور نئے علائم و رموز سے اردو غزل کی
جھولی بھردی ۛ

(میزانِ اقبال، صفحہ: ۹۸)

علامہ اقبال نے غزل کے فرسودہ مضامین سے بغاوت ضرور کی مگر غزل کی مرکزی صفت
تغزل کو کہیں بھی ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ یہ تغزل کیا ہے۔ اس کی تعریف تو خیر ناممکن
ہے، البتہ ڈاکٹر سید عبداللہ اس کا تعارف کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”تغزل دراصل بیان کی اس دل آسا، خیال انگیز اور درد مندانہ کیفیت
کا نام ہے جو جذباتِ درد و شوق کے امتزاج سے پیدا ہوئی ہے۔ اس
کا پیرایہ بیان رمزی اور ایمانی ہوتا ہے۔ یہ شیریں سبک اور خیال
انگیز لفظوں میں خاص طور سے جلوہ گر ہوتی ہے۔ الفاظ و جذبات کی
اس دھیمی موسیقی کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس کی لطافت کو کسی قسم
کا ثقل اور کسی نوع کی رکاوٹ گوارا نہیں۔ غزل کی عمارت خارجی طور پر
سبک، سلیس اور شیریں الفاظ سے تیار ہوتی ہے مگر اس کی روح
ان لطافتوں سے ظہور میں آتی ہے جو لذتِ الم اور درد و شوق کا نتیجہ ہے
تغزل کا ایک کرشمہ یہ ہے کہ اس سے امنگ آسودہ بھی ہوتی ہے اور
ابھرتی بھی ہے — تغزل اس صفت کا نام ہے جو قاری کے دل

میں امید اور شک کے ملے جلے جذبے کو اُبھارے۔ خالص نشاط یا شدید
الم کی بے تغزل کے منافی ہے۔ سخت و درخت الفاظ، شدید جذبات
کے جھٹکے، تند و تیز موسیقی، بوجھل فکریت اور گراں بار حکمت روح تغزل
کے خلاف ہے۔“

(مباحث، صفحہ: ۲۴)

اب ہم بال جبریل کی غزل کا مطالعہ کریں۔ تو ہمیں اس میں تغزل کے سارے اجزاء موجود
ملتے ہیں۔ علامہ اقبال کی ان غزلوں کی بے لطیف ہے۔ اس میں نازک جذبات اور
احساسات ہیں۔ اس میں فلسفے کی فکر انگیز نگہی ہے مگر بے کہیں بھی تلخ نہیں ہوئی الفاظ
ملائم اور شیریں ہیں۔ رمزیت و ایمائیت اقبال کے بیشتر اشعار میں موجود ہے۔ ان غزلوں
میں بے شمار نئی تمیحات ہیں، جن سے اردو شاعری ہمیشہ سے ناواقف رہی ہے۔
مثال کے طور پر ہم بال جبریل کی پہلی غزل کو دیکھیں تو ہمیں اس میں تغزل کی سطح پر
نظر آتا ہے:

میری نوائے شوق سے شور حریم ذات میں
غلغلہ ہائے الامان بنگدہ صفات میں
حورو فرشتہ ہیں اسیر میرے تخیلات میں
میری نگاہ سے خلل تیری تجلیات میں
گر چہ بے میری جستجو دیر حرم کی نقش بند
میری نغاں سے رستخیز کعبہ و سونمات میں
گاہ میری نگاہ تیز چیر گئی دل وجود
گاہ الجھ کے رہ گئی میرے توہمات میں
تو نے یہ کیا غضب کیا مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینہ کائنات میں

اس غزل میں ہم دیکھتے ہیں کہ اقبال نے اپنی فکر کو مجرد انداز میں پیش نہیں کیا۔ انہوں نے
مجرد کو مجسم بنا دیا ہے۔ حریم ذات اور بنگدہ صفات نے خدا کی مجرد ذات کو بھی ایک
تصویری پیکر دینے کی کوشش کی ہے۔ اس کے الفاظ سبک، شیریں، رواں اور

دکھ رہے ہیں۔ اس غزل کے دوسرے تیسرے اور چوتھے اشعار میں حرف ”گ“ کی تکرار سے ایک صوتی آہنگ پیدا کر دیا ہے۔ تیسرے شعر میں حروف عطف نعلی پیدا کر رہے ہیں دیرو حرم اور کعبہ سومات کی تعلیمات نے تیسرے شعر میں اشاریت پیدا کر دی ہے۔ اب اس غزل کا مرکزی موضوع بھی دیکھیں یہ وہ انسان ہے، جو کائنات کے دیو دیوی سے اور خالق کائنات سے مخاطب ہے۔ یہ اقبال کی دریافت ہے اور اس کے فن کی انفرادیت بھی۔ یہ موضوع بال جبریل کی غزلوں کا مرکزی موضوع ہے۔ فیض احمد فیض اس کو اقبال کی عظیم دریافت قرار دیتے ہیں۔ فیض لکھتے ہیں :

”انہیں بالآخر وہ موضوع مل گیا، جو اپنی وسعت کے سبب ان کی پوری شعری بصیرت پر چھا گیا اور وہ دُہرا موضوع تھا۔ انسان کی عظمت اور اس کی تنہائی۔“

انسان کے خلاف صفت آراء مشکلات، ظلم، استحصال اس کی باطنی خامیاں اور خارج میں ایک دشمن سنگ دل فطرت اور ان سب کا احاطہ کرتی ہوئی اس کی تنہائی۔ یہ ہے وہ چیلنج جس کے بالقابل المیہ کے ہیرو۔ انسان۔ کی عظمت ہے۔ لا متناہی کشمکش اور صال خداوندی کے مستقل آشوب اور حصول اس کا مقدر ہے۔ وہ اس شان و شوکت اور اس دکھ درد کا امیدوں اور پریشانیوں کا انسانی زندگی کے آشوب اور اس کے حصول کا نغمہ خواں ہے۔“ (اقبال، صفحہ ۶۷۱)

علامہ اقبال کی غزل کے اس مرکزی موضوع کے ساتھ ساتھ بے شمار دوسرے موضوعات بھی موجود ہیں، ان کے موضوعات کی ایک مختصر فہرست یوں مرتب کی جائے گی :

خودی، بے خودی، عشق، عقل، موت، حیات، فقر، ریاست، جمہوریت، آمریت، آزادی، غلامی، تہذیب، تمدن، ورلش، مکتب تعلیم، مدرسہ، فلسفہ جبر و اختیار، تقدیر، تہذیبِ فرنگ، ارتقاء انسان، عروج آدم، عظمت آدم، جدوجہد، عمل، کائنات، اخلاق، عروج و زوال امت، تصوف، فلسفہ زمان و مکان، رسالت، مقام و منصب رسالت، کائنات، زمین، فرشتے، ہندوستان، غلامی، صوفی و ملا، دین، لا الہ الا اللہ، عجم، عجمیت، کلیسا و مسجد، قرآن، تائیل و تفسیر قرآن، قوت کی اہمیت وغیرہ۔ مضامین کی اس وسعت کے باوجود بال جبریل کی غزلیات میں کہیں بھی تضاد

فن سے محروم نہیں ہوا۔ بال جبریل کی غزلیات کے چند اشعار بطور نمونہ پیش کیے جاتے ہیں:

ترے ضمیر پہ جب تک نہ ہو نزول کتاب
گر دُکشا ہے نہ رازی نہ صاحب کشف
علم کا مقصود ہے پاکی عقل و خرد

فقر کا مقصود ہے عفتِ قلب و لسان
علم فقیر و حکیم، فقر مسیح و کلیم
علم ہے جو یائے راہ، فقر ہے دانائے راہ

فقر مقامِ نظر، علم مقامِ خبر
فقر میں مستیِ ثواب علم میں مستیِ گناہ
علم کا موجود اور فقر کا موجود اور

اشہر ان لالہ، اشد ان لالہ
نہ فلسفی سے نہ ملا سے ہے عرض مجھ کو
یہ دل کی موت وہ اندیشہ و نظر کا فساد

مرد ستارہ سے آگے مقام ہے جس کا
وہ دشتِ خاک ابھی آوارگانِ راہ میں ہے
عروجِ آدمِ خاکی کے منتظر ہیں تمام

یہ لکشاں، یہ ستارے، یہ نیلیگوں افلاک
غدا پُدا نشِ حاضر سے یا خبر ہوں میں
کہ میں اس آگ میں ڈالا گیا ہوں مثلِ خدیل

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں
عقلِ عمیار ہے سو بھیس بدل لیتی ہے

عشق چپارہ نہ ملا ہے نہ زاہد نہ حکیم
اعجاز ہے کسی کا یا گردشِ زمانہ
ٹوٹا ہے ایشا میں سحرِ فرنگستان

ہر چیز ہے محو خود نمائی
 ہر ذرہ شہید کبریائی
 کلی کو دیکھ کہ ہے تشنہ نسیم سحر
 اسی میں ہے مرے دل کا تمام افسانہ
 فضا تری مہ و پروں سے ہے ذرا آگے
 قدم اٹھایہ قدم آسمان سے دور نہیں
 بڑا کریم ہے اقبالِ بے نوا، لیکن
 عطائے شعلہ شرر کے سوا کچھ اور نہیں
 اسی کشمکش میں گزریں مری زندگی کی راتیں
 کبھی سوز و سازِ رومی کبھی پیچ و تاب رازی

ان نئے موضوعات کے پہلو بہ پہلو روایتی موضوعات بھی موجود ہیں مگر ان میں فرسودگی
 نہیں بنیابن ہے تنازگی ہے اور حدت اظہار ہے :

عروسِ لالہ مناسب نہیں مجھ سے حجاب
 کہ میں نسیم سحر کے سوا کچھ اور نہیں
 فقط نگاہ سے ہوتا ہے فیصلہ دل کا
 نہ ہو نگاہ میں شوخی تو دلبری کیسا ہے
 پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہِ دامن
 مجھ کو پھر نغموں پہ اگسانے لگا مرغِ چین
 پھول ہیں صحرائیں یا پریاں قطار اند قطار
 اودے اودے نیلے نیلے پیلے پیلے پیریں

علامہ اقبال کے ہاں عنایت ایک بنیادی وصف ہے۔ اس کے لیے انہوں نے کبھی
 تکرار الفاظ اور تکرار حروف سے کام لیا ہے اور کبھی گنگنائے ہوئے قافیوں سے۔ ان کی
 بحر بھی مترنم ہیں (اگرچہ بالِ جبریل کی بحرِ کم نہیں) بالِ جبریل کی غزلوں کے بعض اشعار
 میں اندرونی قوافی کا نظام پایا جاتا ہے اور بعض میں ایک مصرعہ دوہم وزن ٹکڑوں
 پر مشتمل بھی ہوتا ہے اور بعض جگہ ایک ہی ٹکڑا تکرار آگیا ہے :

دھونڈ رہا ہے فرنگ، عیشِ جہاں کا دوام
 واٹے تمناٹے شام، واٹے تمناٹے خام
 حلقہٴ صوفی میں ذکر، بے غم و بے سوز و ساز
 میں بھی رہا تشنہ کام، تو بھی رہا تشنہ کام
 عشق تری انتہا، عشق مری انتہا
 تو بھی ابھی ناقص، میں بھی ابھی ناقص
 تیرے بھی صنم خانے، میرے بھی صنم خانے
 دونوں کے صنم خاکی، دونوں کے صنم فانی

علامہ اقبال نے فکری اور فنی ہر دو سطح پر غزل میں کئی اضافے کیے۔ بال جبریل کی غزلوں
 میں جہاں ہمیں فکر کا وسیع میدان ملتا ہے، وہیں نئے استعارے اور نئی تلمیحات
 ملتی ہیں :-

ضمیر لالہ مٹے نعل سے ہوا لب ریز
 اشارہ پاتے ہی صوفی نے توڑ دی پرہیز
 مجھ کو تو سکھا دی ہے آفرنگ نے زندگی
 اس دور کے ملا ہیں کیوں ننگِ مسلمان

لالہ کا استعارہ اور آفرنگ کی تلمیح اردو شاعری کے لیے ایک نئی بات ہیں۔ ایسے
 ہی بے شمار نئے استعارے اور تلمیحات ان کے کلام میں جا بجا موجود ہیں۔
 فنی اعتبار سے نبیض احمد فیض اقبال کے ہاں تین صفات کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں :
 ”اول صوتیات کا نظام و آہنگ اور بہت سے سرحدی ایجادات۔۔۔ دوام
 خیال انگیز اسم معرفہ کا استعمال جو ان سے پہلے اردو شاعری میں مروج نہ تھا
 مثلاً ”ریگ روانِ کاظمہ“ ”کو و ماوند کی برب“، ”عراق و حجاز کے ریگزار“
 ”خون حسین“، ”غظمتِ روما“۔ جمالِ قرطبہ“ ”سمرقند و اصفہاں کی شان“۔
 وغیرہ۔ سوم یہ کہ انہوں نے بہت سے غیر معروف الفاظ کا اجراء کیا جو
 قدیم ہیں مگر منسوخ نہیں، جو غیر مستعمل ہیں مگر مبہم نہیں“

علامہ اقبال کے ہاں جدید غزل اپنی کامیاب صورت میں ملتی ہیں، جس کا تصور فکری طور پر حالی نے مقدمہ شعروشاعری (۱۸۹۳ء) کے ذریعے پیش کیا مگر اس کی کامیاب عملی مثال علامہ اقبال نے بال جبریل سے پیش کی۔ علامہ نے بال جبریل میں مسلسل غزل کا تجربہ بھی کیا، اُن کے ہاں مسلسل غزل کی مندرجہ ذیل صورتیں ہیں :

(۱) تمام غزل مسلسل :

مصرعہ اول : عالم آب و خاک و باد سترِ عیاں ہے تو کہ میں
تو ابھی رہنڈر میں ہے، قیدِ مقام سے گذر
پھر چراغِ لالہ سے روشن ہوئے کوہ و دمن

(۲) مختلف اشعار مل کر ایک جزو بنائیں اور غزل چند اجزاء کا مجموعہ ہو اس کی مثال بال جبریل کی وہ غزل ہے جس کا مطلع ہے :

سما سکتا نہیں پنائے فطرت میں مرا سودا غلط تھا، اے جنوں! شاید ترانہٴ صحر
یہ غزل پانچ حصوں پر مشتمل ہے۔

(۳) کچھ مسلسل اور کچھ مفرد اشعار اس کی مثال وہ غزلیں ہیں جن کے مصرعہ اول ہیں :

کمالِ ترک نہیں آب و گل سے مجھوری
خودی وہ بھر ہے، جس کا کوئی کنارہ نہیں
یہ پیام دے گئی ہے مجھ باد صبحی گا ہی،
شعور و ہوش و خرد کا معاملہ ہے عجب

علامہ اقبال نے بال جبریل کی غزلوں میں ردیف و تانیہ کے سلسلے میں اجتہاد کا مظاہرہ کیا ہے۔ اُن کے ہاں زیادہ تر غزلیں بے ردیف ہیں اور اگر ردیف لائے ہیں، تو اکثر مختصر ہے۔ ڈاکٹر صدیق جاوید کی تحقیق ہے :

”بال جبریل میں سب سے زیادہ غیر مردف غزلیں ہیں۔ اُن کی تعداد پچاس ہے، میں غزلوں کی ردیف مختصر ہے، اس اختصار کی یہ نوعیت ہے کہ ان غزلوں کی ردیف ایک یا دو لفظوں پر مشتمل ہے۔ صرف سات غزلیں طویل ردیف کی حامل ہیں“

(بال جبریل کا تنقیدی مطالعہ، صفحہ ۱۲۴)

ردیف کا یہ عدم یا اختصار ان کی مجتہدانہ جدید غزل کا اقتضاء تھا۔ اس طرح انہوں نے اپنے بیان کے لیے غزل کے سانچے میں لچک پیدا کر کے وسعت پیدا کر لی۔ علامہ اقبال کی غزلوں میں قافیے کے سلسلے میں بہت وسعت ملتی ہے۔ انہوں نے اردو غزل کو قافیوں کے چند مروج سلسلوں سے نجات دلائی۔ انہوں نے قافیوں کے ایسے نئے سلسلے دریافت کیے، جو ان سے پہلے یا تو کیا ب تھے یا نایاب۔ ڈاکٹر صدیقی جاوید نے ان کی فہرست یوں پیش کی ہے :

”آرزومندی، خداوندی، پابندی، دیرپوندی، آشتیاں بندی، فسرزندی،
انندی، جنابندی، بے نیازی، تے نوازی، کرشمہ سازی، رازی، شہبازی، تازی
تبع بازی، دل نوازی، برہانی، فراوانی، نگہبانی، غزل خوانی، ارزانی، ہمسامی
زندانی، فانی، درویشی، خویشی، اندیشی، گوسفندی، پیشی، نیشی، پیشی،
رفیق، طریق، خلیق، دقیق، تونیق، عتیق، تصدیق، زمدیق، صف، ہدف
سلف، شرف، بکف، تحف، بنجف، مشتاقی، باتی، ساتی، براتی، آفاقی،
اوراقی، خلاق“

(بال جبریل کا تنقیدی مطالعہ، صفحہ ۱۴۶)

علامہ اقبال نے بال جبریل کی غزلوں میں مطلع کی پابندی کی ہے۔ مطلع غزل کی ہیئت میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ مگر بعض اوقات مطلع کہنے کے لیے شاعر خاصے تصنع سے کام لیتے ہیں مگر علامہ نے ایسا نہیں کیا۔ انہوں نے پُر تصنع مطلع کہنے کی بجائے، اس سے انحراف کو ترجیح دی ہے۔ اس لیے ان کی بال جبریل کی دو غزلوں میں مطلع نہیں ہے ان میں سے پہلی بال جبریل میں پہلے حصے کی سولہویں اور دوسری دوسرے حصے کی غزل نمبر ۵۱ ہے۔ روایتی اعتبار سے ان غزلوں کو ”مقطعات“ کہیں گے۔

غزل کی ہیئت میں مقطع ضروری نہیں، مگر عام ہے۔ بال جبریل کی بیشتر غزلیں مقطع کے بغیر ہیں۔ بال جبریل کے ۷۷ غزلوں میں سے صرف سات میں مقطع ہیں۔ وہ یہ ہیں :

چپ رہ نہ سکا حضرت یزداں میں بھی اقبال
گرتا کوئی اس بندہ گستاخ کا منہ بند!

کہاں سے ترے، اے اقبال! سیکھی ہے یہ درویش
 کہ چرچا بادشاہوں میں ہے تیری بے نیازی کا
 بڑا کریم ہے اقبال بے نوا، لیکن
 عطائے شعلہ شرر کے سوا کچھ اور نہیں
 مقامِ عقل سے آساں گزر گیا اقبال
 مقامِ شوق میں کھویا گیا وہ فدا
 رازِ حرم سے شاید اقبال باخبر ہے
 ہیں اسکی گفتگو کے اندازِ محمدانہ
 فقیرانِ حرم کے ہاتھ اقبال آگیا کیونکر
 میسر میسر و سلطان کو نہیں شاہینِ کافوری
 ایک غزل کے دو مقطعے ہیں :

دیا اقبال نے ہندی مسلمانوں کو سزا پہنا،
 یہ ایک مردِ تن آساں تھا، تن آساںوں کے کا آیا
 اسی اقبال کی میں جستجو کرتا رہا برسوں
 بڑی مدت کے بعد آخروہ شاہیں زیرِ دام آیا

تین غزلوں میں آخری سے پہلے شعر میں اقبال کا تخلص موجود ہے۔ باقی کسی غزل میں تخلص
 موجود نہیں۔

اکثر شعرا کے ہاں بھرتی کے اشعار زیادہ ہوتے ہیں اور بیت الغزل ایک آدھ
 شعر ہی ہوتا ہے۔ مگر اقبال کی بال جبریل کی غزلیات میں سے بیشتر غزلیات اس نوعیت
 کی ہیں، جن کے تمام اشعار اعلیٰ درجے کے ہیں۔ اس کی ایک مثال بال جبریل کی پہلی
 غزل ہے جس کا حوالہ ابتداء میں آچکا ہے۔
 مختصر یہ کہ بال جبریل میں غزل فکر و فن کے ہر حوالے سے ایک نئے دور میں داخل
 ہوئی اور اس کے لیے کئی جہانوں کے دروا ہوئے۔

حفیظ جالندھری کا شاہنامہ اسلام

حفیظ جالندھری کی طویل نظم شاہنامہ اسلام نے حفیظ کے سماجی مرتبے کو خاصا بلند کیا ہے، مگر کیا ان کے ادبی مقام و مرتبے کو بھی عظمت یا بلند ملی ہے یا نہیں؟ یہ وہ سوال ہے جس پر غور کرنے اور درست حقائق تک پہنچنے کی شدید ضرورت ہے۔ شاہنامہ اسلام بیانیہ شاعری ہے اور اس کا مقام و مرتبہ تعین کرنے کے لیے بیانیہ شاعری کے اصول و ضوابط متعین کرنے ہوں گے۔

حفیظ نے شاہنامہ اسلام کی چاروں جلدیں ۱۹۲۶ء سے ۱۹۴۷ء تک کے عرصے میں لکھیں۔ اس دور میں مسلمانان برصغیر مالی و سیاسی، بے عملی اور عمل کی کئی منازل طے کر رہے تھے۔ برصغیر میں ٹوٹ پھوٹ کا عمل جاری تھا۔ تحریک خلافت کا ہندو مسلم اتحاد ٹوٹ چھوٹ رہا تھا بعض فرقہ پرست ہندو تنظیمیں قدیم مہاجرات کے احیاء کے لیے غور و فکر کر رہی تھیں۔ مسلمان اپنے اسلامی تشخص کے لیے فکر کر رہے تھے اور کانگریس ہندوستانی نیش درم کو اٹھارنے میں مصروف تھی۔ اسی دور میں علامہ اقبال کی شاعری وقت کے سوالات کا جواب دینے میں مصروف تھی۔ بیسویں صدی میں شرر کے ناول بشبلی کی سوانح عمریاں، حالی کی مسدس اور اقبال کی شاعری احیائے اسلام اور اسلامی تشخص کی بحال کا ذریعہ تھیں۔ اس دور میں حفیظ جالندھری نے ایک طرف گیت لکھے اور ہندوستان کی دھرتی سے اپنے رشتے کو مضبوط کیا۔ ان کے گیتوں میں ہندوستان کی مختلف شخصیات کرشن جی، رام چندر جی اور دیانند سرمستی وغیرہ سے خلوص کا اظہار ملتا ہے۔ دوسری طرف شاہنامہ اسلام کے ذریعہ اپنے دینی ماضی اور اسلامی تشخص کی بازیافت کی کوشش ملتی ہے۔ شاہنامہ اسلام ایک طویل شغوی ہے جس میں تفسیراً

آٹھ ہزار اشعار ہیں جنہیں چار جلدوں میں شائع کیا گیا ہے۔ اس لحاظ سے یہ اردو کی بہت طویل نظموں میں سے ایک ہے۔ ویسے اردو میں طویل نظموں کی تعداد کافی ہے۔

شاہنامہ اسلام کا آغاز ظہور آدم سے ہوتا ہے اور اس کی چوتھی جلد جنگ اضراب پر ختم ہوئی ہے۔ اس کے آغاز کو دیکھتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ اس نظم میں (MYTH) بحث کے خاصے امکانات تھے۔ حقیقت اپنے تخیل کی آمیزش سے اسے اسطور میں ڈھال سکتے تھے یا مختلف مذاہب کے اساطیر میں انتخاب کے بعد ایک نئی اسطور مرتب کر سکتے تھے۔ مگر حقیقت نے ایسا نہیں کیا اور عملاً ایسا نہیں کیا حالانکہ حقیقت کے گیت اس کی مانتھا لوجی سے دلچسپی کے آئینہ دار ہیں۔ حقیقت نے مانتھا لوجی سے دلچسپی کے باوجود شاہنامہ کو (MYTH) نہیں بننے دیا تو یہ بات اسلامی عقائد اور مسلم کردار کے تناظر میں ہی سمجھی جاسکتی ہے۔ شاہنامہ اسلام میں انہوں نے ضعیف روایات سے بھی پرہیز کیا ہے۔ وہ خود کہتے ہیں :

”ایسی روایات تک سے حتیٰ الوسع پرہیز کیا گیا ہے جو کافی سند کے بغیر مولود شریعت کی عام کتابوں اور بعض کتب میں درج کر دی گئی ہیں۔“

(دیباچہ شاہنامہ اسلام جلد چہارم، صفحہ ۱۶۰)

اس پرہیز کا مقصد یہ ہے کہ وہ اسے فردوسی کا شاہنامہ نہیں بنانا چاہتے تھے۔ ان کا اپنا دعویٰ ہے :

نہ یہ ہے نزال کا قصہ ، نہ رستم کی کہان ہے
پر سیمرغ ہے اسر میں نہ راہ ہفت خزان ہے

اس شعر کے ذریعے حقیقت نے اپنے آپ کو فردوسی سے علیحدہ کرنے کی کوشش کی ہے اور اپنی انفرادیت کو ابھارا ہے۔ مگر وہ فردوسی کی عظمت سے انکار نہ کر سکتے تھے اور نہ انہوں نے ایسا کیا بلکہ فردوسی سے اپنی مماثلت کو یوں نمایاں کیا :

کیا فردوسی مرحوم نے ایران کو زندہ
خلا تو نبق دے تو میں کروں ایمان کو زندہ

یہ شعر حقیقت کے احساس کمتری کو بھی نمایاں کرتا ہے اور ان کی خواہشوں اور خوابوں کا اظہار بھی کرتا ہے۔ فردوسی سے حقیقت کی مماثلت بس اس قدر ہے کہ انہوں نے فردوسی پر رشک کیا ان کے شاہنامہ کے نام کو مشرف بہ اسلام کیا اور اپنے لیے تخیل کی فغا کی بجائے

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

زہشیر شتر خوردن و سوسمار
 عرب را بجائے رسید است کار
 که تخت کباب را گفتند آرزو
 تغو بر تو اسے چرخ گرد دوں تغو

فردوسی نے شاہنامے کے ذریعے ایرانی نیشلزم کو ابھارنے کی جدوجہد کی تھی، حفیظ نے اپنے شاہنامہ کے ذریعے اسلامی قومیت کے جذبہ کو بیدار کرنا چاہا۔ تحریک پاکستان کے دنوں میں ایک ایسی نظم کا لکھا جانا اس وقت کے برصغیر کی نظری ضرورت تھی، جسے حفیظ نے پورا کیا، حفیظ نے فردوسی کے شاہنامے کو یوں خراج تحسین پیش کیا:

عجم کا شہنامہ بس دنِ زرخیز کا حصہ تھا
تخیل ہی کا ہنگامہ تھا یعنی ایک قصہ تھا
مگر اُس کی زبان اُس کا بیان اعجازِ پے گویا
کہاں کی رستی و خود ہی نیر انداز ہے گویا
✓ تقابل کا کروں دعویٰ یہ طاقت ہے کہاں میری
تخیل میرا ناقص تا مکمل ہے زبان میری
✓ زبان پہلو کی ہم زبانی ہو نہیں سکتی
انہی اردو میں پیدا وہ روانی ہو نہیں سکتی

حافظ کی نظم کی خامیوں کو انہی چند اشعار کے آئینے میں دیکھا جاسکتا۔ یہی بات جبرائیل شاہانہ سے کی گئی ہے وہ تخیل کی کمی ہے، جبکہ نصیر الدین طوسی نے شعر کی تعریف یوں کی ہے:

”اما قدام شعور، كلام مخيل را گفته اند“

یعنی شاعری کلامِ فطیخ ہے۔ جب شاعر نے اپنے تخلیق پر خود ہی پابندی لگا رہا ہے تو وہ گویا خود

ہی مشرقی وادی میں جاری ہے۔

محولہ بالا اشعار میں سے دوسرے شعر میں فردوسی کے بارے میں کیٹس کے (NEGATIVE CAPABILITY) کا تصور پیش کیا ہے تو یہ بھی شاعری کا وہ انداز ہے جس سے انحراف کر کے صرف دوسرے درجے کی تخلیق ہی پیش کی جا سکتی ہے۔ قیصر اور چوتھے شعر کے پس منظر میں جو احساس کمتری ملتا ہے وہ بیسویں صدی کے نصف اول کے مسلمانوں کی عمومی نفسیات ہے۔ اس دور میں برصغیر کے مسلمانوں نے اپنے ہیرو وناہرہ انے خواجہ نظام الدین اور بابا فرید گنج شکر پر مشتمل متنوع و رنگین تخیل پر مشتمل مکتبہ لاج کی نگین احمد

بچکی ہوئی شخصیت کی خبر دیتا ہے۔ اب حفیظ کا معاملہ یہ ہے کہ انھوں نے تخیل سے عمداً گریز کیا، تفکر کی صفت ان میں تھی ہی نہیں، وہ صرف واقعات کو نظم کر سکتے تھے، چنانچہ انھوں نے تواریخ و روایات کی کتب سے واقعات لے کر زبانی ترتیب سے منظوم کر دیے اسی لیے ان کے ہاں شعریت سے زیادہ نثریت لگتی ہے۔ جس کا اظہار فراق گورکھپوری نے اپنے ایک ریڈیائی تقریر میں یوں کہا ہے :

”جہاں تک شاہنامہ اسلام کا تعلق ہے مجھے ارشاد یہ بتوں کو حفیظ کی شاعری کے اس خاص رنگ اور خاص انداز سے شاہنامہ اسلام بالکل بے تعلق معلوم ہوتا ہے۔ اگر کوئی اسے بے اختیار ہو کر سراہنے پر تیار ہو تو وہ اسے جھوم جھوم کر چڑھ سکتا ہے اور اگر حفیظ کی دوسری شاعری کے مقابلے میں شاہنامہ اسلام کسی کو پسند نہ آئے تو وہ یہ سمجھ لے کہ مثنیٰ نے فردوس گمشدہ لکھنے کے بعد کئی ایسی چیزیں لکھیں جن میں شعریت سے زیادہ نثریت ہے۔“

(بحوالہ حفیظ جالندھری، شاہنامہ اسلام جلد چہارم، صفحہ ۲۳)

اب اگر ان باتوں کو مان لیا جائے تو شاہنامہ کی خوبی کیا ٹھہری اور اس کو اردو ادب میں کیا معنویت حاصل ہوئی، حفیظ کے ان اٹھ ہزار اشعار کا کیا جواز ہے ؟

ان سوالات پر غور کرنے کے دوران میں خود حفیظ ہماری مدد کو آتے ہیں، انھوں نے شاہنامہ کی معنویت اس کے جواز اور اہمیت کے لیے کچھ اور بنیادیں تلاش کر لی ہیں۔ حفیظ نے نثریت اور شعریت کی بحث کا جواب دیتے ہوئے کہا ہے :

”شاہنامہ اسلام شعریت ہے یا نثریت - شعریت و نثریت میں کیا فرق ہے۔ یہ صفحات اس بحث کے متحمل ہی نہیں ہو سکتے البتہ اندازہ کرنا چاہیے کہ ہزار ہا عوام الناس کا اجتماع ایک وقت سات سات گھنٹے شاہنامہ اسلام کو ذوق و شوق سے گھنٹے دیکھا جا رہا ہے..... شاہنامہ کے بین السطور ایک خاص تاثر ملحوظ رکھا گیا ہے۔ آپ اس کو نثریت کیسے یا شعریت ۵۵ متصدہ حاصل ہے۔“

(دیباچہ شاہنامہ اسلام جلد چہارم، صفحہ ۲۳، ۲۴)

دراصل حفیظ جالندھری یہ کہنا چاہتے ہیں کہ شاہنامہ اسلام میں عوامی نفسیات کو متاثر کرنے کی صلاحیت ہے اور یہی اس کا مقصد ہے۔ بعض شعراء کی شاعری کے دائرے کی محدودیت

اُن کی خوبی بن جاتی ہے۔ جیسا کہ حبیب جالب نے محدودہ ضامین اور عوامی جذبات کے سارے بڑی مقبول عام شاعری کی ہے۔ حفیظ جالندھری نے عوام کے اسلامی جذبات کو مد نظر رکھتے ہوئے۔ تاریخ اسلام کو منظوم کر دیا ہے۔ انھوں نے اپنے محدودہ دائرے میں بعض ایسی باتوں پر توجہ مرکوز کر کے انہیں پھیل دیا ہے کہ ان کی شاعری کو قبولیت کی سند عوام و رہبر سے حاصل ہو گئی۔ اب اگر نقاد اُن کی شاعری کو نہ مابین قرآن کی صحت پر کوئی زیادہ اثر نہیں پڑے گا۔

حفیظ کی شاعری کی بنیادی خصوصیت خطابت ہے۔ قصیدہ اور سرٹیب روایسی اصناف ہیں جن میں جلال نمایاں ہے۔ مثنوی اور غزل میں عموماً جمال نمایاں رہا ہے۔ حفیظ مثنوی لکھ رہے تھے اُن کے پاس جو رکش قصبہ جلال کی نمائندگی نہیں کر سکتی تھی وہ تو جمال ہی جمال تھی۔ گیت لکھنے والے حفیظ نے جب شاہنامہ لکھا تو اُس نے بڑی ہنرمندی سے گیت کے۔ یہ مخصوص الفاظ کو ایک قائم ترک کر دیا اور اپنے آپ پر وہ الزام نہ لیا جو اُلماتِ الائمۃ کے مصنف پر عاید ہوا تھا۔ انہوں نے سارے اور رکش لفظوں کے ذریعے ہی شاہنامہ لکھا۔ اُن کے ہاں قصیدے اور سرٹیب والا جلال اور شکوہ نہیں۔ انہوں نے جلال لفظوں سے ایک ایسی سطح دریافت کی جو نہ تو گیت اور حفیظ کی غزل والا جمال رکھتی تھی اور نہ اُس سے جلال پیدا ہو سکتا تھا۔ اُس سے عمومی سطح کی خطابت جنم لے سکتی تھی۔ ان کی ڈکشن کی نمایاں خصوصیت اس کی سادگی ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں :

صنیں باندھے کمرے تھے سامنے ایمان والے بھی

خدا دانے بھی تمہارے بھی مستان والے بھی

نمائش تھی نہ شرکت تھی نہ گھوڑے تھے نہ جوڑے تھے

نہ کلفی تھی نہ طرہ، کمندیں تھیں نہ کوڑے تھے

اگر چہ عرش بہا بہت سردانہ تھی ان کی

فقیرانہ تھا سب اک وضع درویشانہ تھی ان کی

نماز عجز کے سجدے تڑپتے تھے جبینوں میں

چٹانوں کی طرح مضبوط دل رکھتے تھے سینوں میں

گنہ تیغ و تیر پر تکبہ نہ خیر پر نہ بھانسنے پر

بھروسہ تھا تو اک ساری س کالی کل دا سے پہ

اس مختصر سے بند میں ہمیں محدود سے الفاظ ملتے ہیں۔ ان میں زیادہ تر الفاظ واعظوں کے روزمرہ واعظوں سے لیے گئے ہیں۔ ان لفظوں میں سادگی ہے اور پیرائے میں سلاست ہے۔ یہ وہ انداز بیان ہے جو عام سامع اور قاری کے دل میں اترنے کے لیے ضروری ہے۔ حفیظ کے پاس شاہنامہ کہتے ہوئے وغیرہ الفاظ سیرت النبی اور وعظوں کا مستعمل ذخیرہ الفاظ ہے۔ حفیظ نے ان میں سے بھی عربی اور فارسی کے ثقیل الفاظ نکال کر ایک محدود و دشمن سے کام چلایا۔ یہی محدود و دشمن ان کی خامی بننے کی بجائے خوبی بن گئی کیونکہ انہوں نے اس دشمن کو سیکھنے سے استعمال کیا۔ مولہ بالا اقتباس میں عرش پیمائی ترکیب نئی ہے اور صوتی و معنوی حسن کے ساتھ خوبصورت تبلیغ بھی ہے۔ اس طرح حفیظ نے محدود سطح پر سہی، مگر نئے تجربات کیے ہیں۔

حفیظ نے شاہنامہ میں اپنے لیے شاعر سے زیادہ واعظ کا منصب منتخب کیا ہے۔ واعظ کی ذمہ داری کو دو الفاظ میں سمیٹ گیا ہے۔ "الترغیب والترہیب" یعنی نیکی کی رغبت دلانا اور برائی سے ڈرانا اور باز رکھنا۔ حفیظ کے ہاں یہ دونوں باتیں ملتی ہیں۔ وہ وعظ و نصیحت کے مناظر کو پیش کرتے ہوئے یا جملہ معترضہ کے طور پر واعظانہ شعر کہہ دیتے ہیں۔ اس طرح تحریک پاکستان میں شریک مسلمان ان وعظوں سے اپنے لیے تحریک عمل حاصل کرتے ہیں۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

قریشی فوج کا طوفان جب بڑھتا نظر آیا	تو اطمینان سے اُس کملی والے نے یہ فرمایا
کہ اُسے ایمان والا تو آرہی ہے فوج باطل کی	تمہارے عزم سے ٹکرا رہی ہے فوج باطل کی
تمہیں سر دے کے ایمان کو محفوظ رکھنا ہے	مگر ادب ربط و ضبط کو ملحوظ رکھنا ہے
تمہیں لازم ہے خوف ماسوا اللہ دل آگٹھا دینا	خدا کے حکم تلقین نبی پر سر جھکا دینا
خبردار آئے جانے لشکر! طل قرین جب تک	نہ ہو ان کی طرف سے حملہ ہو نہ یقین جب تک
لڑائی کیلئے اس وقت تک جنبش نہ تم کرنا	نہ جو مجبور جب تک جنگ کی خواہش نہ تم کرنا
لڑائی ٹال دینا! درگزر کرنا ہی بہتر ہے	جہاں تک ہو سکے اس سے حذر کرنا ہی بہتر ہے
مگر جب جنگ چھڑ جائے تو استقلال لازم ہے	تصا کا خندہ پیشانی سے استقبال لازم ہے

(تمقین ہادی، شاہنامہ اسلام جلد دوم، صفحہ: ۶۷)

مولہ بالا اقتباس وعظ کے ایک پہلو ترغیب کا حامل ہے۔ حفیظ نے دراصل اپنے دور کے مسلمان کو یہ نصائح پیش کیے ہیں۔ حفیظ وعظ کہتا جانتے ہیں۔ وعظ میں مخاطب کو عزم اور حوصلہ دینا ہوتا ہے۔ مخاطب کی عزت نفس کو چیلنج کرنا وعظ کی خامی ہے۔ حفیظ میدان جنگ کے حوالے

سے نصیحت کرتے ہوئے باطل کے لیے جس قسم کے لفظ لائے ہیں اور شکر اسلام کے لیے جس قسم کی نصیحت کا استعمال کیا ہے اُن پر غور کرتے ہوئے اندازہ ہوتا ہے کہ حفیظ لفظوں کا استعمال بھی بخوبی جانتے ہیں۔ یہاں اگر لفظوں کی لفظوں سے مناسبت، لفظوں کی معنوں سے مناسبت اور لفظوں کی خیال سے مناسبت دیکھی جائے تو بالکل سی نہیں ہوگی۔ ان اشعار میں لفظوں سے وہ تصویریں اور آوازیں پیدا کی گئی ہیں، جو حفیظ کا مقصد ہیں۔

حفیظ کے ہاں ایک اور بات کا احساس بھی ہوتا ہے کہ انہوں نے آٹھ ہزار اشعار کہنے کے لیے قافیوں کے بے شمار سلسلے درکار کیے چنانچہ ان کے ہاں ایسے الفاظ بطور قافیہ آئے ہیں جو عام طور پر اس کام کے لیے استعمال نہیں کیے جاتے مثلاً محفوظ اور ملحوظ، جنبش اور خواہش درگزر اور خدر، استقلال اور استقبال وغیرہ۔

شاہنامہ اسلام کے موضوع سے بعض الفاظ مخصوص ہیں اس لیے اس موضوع نے بھی حفیظ کو قوافی کے نئے سلسلے عطا کیے ہیں۔ مثلاً سینوں اور جبینوں، مرثی اور فرشی، مرثی اور فرشی فتح المبین اور امام المرسلین وغیرہ اس طرح شاہنامہ کے ذریعے اردو شاعری میں قوافی کی محدود فہرست میں خاص اضافہ ہو گیا ہے۔

حفیظ کے شاہنامے کا بنیادی موضوع حق اور باطل کی آریزیشن ہے حفیظ نے اس آریزیشن کو پورے عروج پر دکھایا ہے۔ یہ مرثیہ کا موضوع بھی ہے، گدائیں و دبیر نے اُس کو خیال آرائی اور تندی و تمدنی شعور کے ذریعے بلند سطح کی تخلیق بنا دیا ہے۔ حفیظ شاہنامہ کو تاریخ سے پھیلا کر انسانیت اور انسانی زندگی کا استعارہ نہیں بنا سکے، وہ اس میں ایسی وسعت پیدا نہیں کر سکے کہ اس میں انفس و آفاق کو دیکھا جاسکے، حفیظ کے پاس انفس و آفاق کو سمیٹ لینے والی گہری فکر اور تخیل کی وسعت نہیں تھی۔ کیا انہوں نے قطرے میں دجلے کی بجائے صرف قطرہ ہی دیکھا، مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ اکثر جگہ یہ قطرہ اپنی چمک دمک سے ایک خوبصورت قطرہ ضرور دکھائی دیتا ہے۔

حفیظ کے ہاں بعض خصوصیات پوری شان سے دکھائی دیتی ہیں مثلاً ان کے ہاں ڈرامائیت ہے۔ وہ ڈرامے کی سہی حرکت و عمل اور ڈرامے کا سا مکالمہ اکثر جگہ پیدا کر لیتے ہیں۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

ولیدہ دُغلبہ دُشیبہ کھڑے تھے مستعد تینوں
 بہم تینوں کے پشتیان و دوسار و مد تینوں
 لپکارا غلبہ اچھا تم قریشی ہو تو آجباؤ
 قریب آنے سے پہلے اپنا اپنا نام بتاؤ
 کیا حمزہ نے نعرہ حمزہ ہوں شبیر رب ہوں میں
 مجھے تم جانتے ہو ابن عبدالمطلب ہوں میں
 میرے ساتھی جو دونوں ہاشمی غیرت کے وارث ہیں
 علی ابن ابی طالب عدیدہ ابن حارث ہیں
 کہا غلبہ نے ہاں تم محترم ہو اور ہم سر ہو
 فقط بتھمید کم میں ورنہ رستے میں برابر ہو
 بہت اچھا ہوا تم نے کیا اقدام سر نے کا
 مزا آئے گا ہم کو بھی تمہارے قتل کرنے کا
 کہا حمزہ نے غلبہ فائدہ کیلاٹ کرنے سے
 جو تلواریں اٹھاتے ہیں نہیں ڈرتے وہ مرنے سے
 یہ بانوں کا نہیں بنگام جو ہر کوئی دکھاؤ
 ابھی سب حال کھل جاتے گا آؤ سہل آؤ
 ان اشعار میں بانوں کا خاص فطری انداز ہے۔ کہیں سکالے میں غیر فطری انداز یا تفسیح
 نہیں ہے۔ ان سکالوں میں سکالوں کی اسلئے وغیرہ کی حالت کا غرض نا تذکرہ بھی خاصا خوب ہے۔
 حفیظ نے شہنامے میں اکثر اوقات ڈرامے کے مختلف عناصر سے فائدہ اٹھایا ہے۔
 ڈرامے میں جس قسم کی حرکت یا عمل درکار ہوتا ہے حفیظ کے شہنامہ میں عام دیکھا جاسکتا
 ہے۔ میدان جنگ میں حملوں کی کیفیت ہر باکوئی درمیان واقع ہر شے متحرک نظر آتی ہے۔ حفیظ کے
 ہاں اشیاء کی تفصیل اس طرح نہیں کہ اسے نہرست اشیاء کہا جاسکے۔ ان کے ہاں اشیاء
 متحرک ہیں اور زندگی کے عمل میں شریک ہیں۔ یہ الگ بات کہ حفیظ فردوسی کی طرح یہ باتاں
 کے لیے کوہستم نہ بنا سکتے تھے۔ حفیظ کے ہاں اشیاء متحرک ہیں اور زندہ ہیں۔ ان کی یہی حرکت
 اور زندگی حفیظ کا کارنامہ خاص ہے۔ چند اشعار دیکھیے :

پڑی تلوار فولادی سپر کے ہو گئے کھڑے
 سر سے تا بہ سر پہنچی تو سر کے ہو گئے کھڑے
 گلو میں جس نہ اٹکی سینہ کا ما دل جگر کا ما
 لہو چا ما جگر کا بند نہ نجیر کمر کا ما
 لگے کا ہار نہ نجیروں کی لڑیاں کاٹ کر نکلی
 زرہ بکتر کے بندھن اور لڑیاں کاٹ کر نکلی
 یہ تیغ حمزہ تھی دعوے تھے اس کو خاکساری کے
 زمین پر آ رہی کر کے دو ٹکڑے جسم ناری کے
 بہ برقی نور تھی باطل کا قصہ پاک کراٹی
 گری یکجہت اور دولت کر کے خاک پر آئی

رحسرت حمزہ اور غلبہ کا مقابلہ ، شہنامہ اسام جلد دوم ، صفحہ : ۷۹

یہ بند میرانیں کی یاد دلانا ہے۔ مگر وہ تلوار کے عمل کی ہی نہیں خود تلوار کی تعریف میں
 بھی بہت کچھ کہہ سکتے ہیں۔ حفیظ صرف تلوار کا عمل دکھا سکتے ہیں اور خوبی سے دکھا دیا ہے۔

حفظ کو منظر نگاری پر بھی مہر حاصل ہے۔ بعض لوگ ساکن مناظر کی تصویریں خوب سے پیش کر سکتے ہیں۔ بعض اوقات یہ منظرک مناظر کی تصویریں پیش کریں تو یوں لگتا ہے جیسے جیڑب خواب میں حرکت کر رہی ہیں۔ حفظ کے ہاں اشیا و خواب میں حرکت نہیں کرتیں وہ جیتی جاگتی زندہ اور بیدار سفر کرتی نظر آتی ہیں۔ حفظ کے مناظر دن کی روشنی میں نظر آتے ہیں۔ مناظر کی تفصیل میں یہ مسئلہ بھی درپیش ہوتا ہے کہ منظر کی بڑی بڑی جزئیات اور چھوٹی جزئیات کے سلسلے میں بعض لوگوں کی نظر کا معاملہ عجیب سا ہوتا ہے۔ بعض کی قریب کی نظر بہت تیز ہوتی ہے اور وہ چھوٹی چھوٹی جزئیات کو سمیٹنے پر توجہ صرف کرتے ہیں اور بعض کی دور کی نظر بہت اچھی ہوتی ہے اور وہ دور کی اشیاء کو بڑی خوبی سے دیکھ سکتے ہیں۔ حفظ کی دور کی نظر خاصی اچھی ہے وہ بڑی بڑی باتیں بہت اچھی طرح بیان کر سکتا ہے۔ حفظ کی نظر موضوع سے نہیں ہٹتی اور وہ اصل کام چھوڑ کر چیزیں کی ٹانگیں گنتے نہیں بیٹھ جاتا۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ وہ بڑی بڑی چیزیں تو دیکھ سکتا ہے۔ مگر چوٹی کی ٹانگیں گنتے کے لیے جس ڈرت زگا ہی اور باریک بینی کی ضرورت ہے وہ حفظ میں سرے سے موجود ہی نہیں یا حفظ اس کو کام میں نہیں لایا ایک بند ملاحظہ ہو:

یہ طعن سن کے ٹھٹھے میں بھوکا بن گیا عقبہ	بدل کر پینتہ احمرہ کے آگے تن گیا عقبہ
دلید آیا علی المرتضیٰ پر فتح پانے کو	بڑھا شیبہ عبیدہ کی طوت جرات دکھانے کو
عرض اب قتل و خونریزی پرائی ہو گئے تینوں	مقابلہ پاکے تینوں کو مقابل ہو گئے تینوں
ادھر بھی برق کی مانند شمشیریں نکل آئیں	ادھر بھی کاتب قدرت کی تحریریں نکل آئیں
دولتگر اس طرح جبرائیل تھے جیسے جاں نہیں تن میں	زمین پر بکلیاں سی کو مدنی تھیں روز روشن میں
رو جائب سے نگاہیں جم گئیں جنگ آزمادوں پر	ادھر بازو دکھے بل پر تازہ ادھر تکیہ دعاؤں پر

(انفراوی جنگ کا منظر، شاہنامہ اسلام، جلد دوم، صفحہ: ۷۸، ۷۹)

اس بند میں "ادھر بھی کاتب قدرت کی تحریریں نکل آئیں" والا مصرعہ منظر نامے میں ایک فیسی کردار کا اضافہ کر رہا ہے۔ یہ کردار پورے شاہنامے میں موجود ہے۔ اس کردار کو حفظ کسی مرحلے پر نہیں بھولے۔ اس کردار کی شمولیت نے شاہنامہ کو تاریخی اور (MYTH) کے درمیان کی کوئی شے بنا دیا ہے۔

حفظ زبان کے بارے میں شے حساس ہیں۔ زبان کے سلسلے میں یہ تصویر درست محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

عام ہے کہ ہر لفظ اپنا سماجی تاریخی اور تمدنی پس منظر رکھتا ہے۔ زبان کے بارے میں ایک دوسری بات بھی کہی گئی ہے جو اتنی عام نہیں کہ زبان میں الفاظ کو بدلنے انہی ایک نئی تاریخ بنانے اور نئی تہذیب تعمیر کرنے پر اگساٹنے کی قوت بھی موجود ہے۔ پہلی بات کے لیے تو کسی مثال کی ضرورت نہیں دوسری بات کے لیے شاید سب سے اچھی مثال اللہ اکبر کے نعرے کی صورت میں ہمارے ہاں موجود ہے۔ حفیظ نے لفظوں کا انتخاب بھی بڑے سلیقے سے کیا ہے جو قاری کو ایک نئی زندگی عطا کر دیں۔ یہ لفظ حفیظ کو ہمارے کچھ سے اور ہمارے مذہبی ارب کی زبان سے آسانی دستیاب ہو سکتے تھے۔ چنانچہ حفیظ نے ایسے لفظوں کا تہیہ اور سلیقے سے استعمال کیا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

لب روح الامیں سے مژدہ فتح المبیں پایا

تو اپنے جاں نثاروں میں امام المرسلین آیا

(شاہنامہ اسلام جلد دوم صفحہ : ۷۵)

بنی کا سکھ سن کر دم نہ سارا صبر کو شروں نے

اتاریں اپنے کندھوں سے کمائیں دلق پوشوں نے (ایضاً صفحہ ۸۸)

کس مولیٰ علی کی تیغ جو ہر رار کا غسل تھا

خدا کے فضل سے شیر خدا غالب علی گل تھا (ایضاً صفحہ ۹۱)

صدائیکبر کی آئی زمین بدر ہتھرائی

پک جھپکی کھلی آنکھیں تو یہ صورت نظر آئی (ایضاً صفحہ : ۷۹)

صدائے نعرۂ تکبیر سے پھر گونج اٹھی داوی

کہ جس نے دشمنوں میں غیظ کی اک لہر دوڑا دی

(ایضاً صفحہ : ۹۵)

فتح المبیں، امام المرسلین، بنی کا حکم، دلق پرش، مولیٰ علی کی تیغ جو ہر دار، خدا کا فضل بشیر خدا

غالب علی گل، صدائے نعرۂ تکبیر وغیرہ ایسے الفاظ و تراکیب ہیں جو اسلامی تہذیب

اور تمدن سے ایک گہرے رشتے کے حامل ہیں نیز یہ تراکیب قاری کے باطن کو ایک نئی

ترتیب اور نیا جذبہ عطا کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں یعنی یہ الفاظ اپنے اندر بھرپور

(POTENTIAL) رکھتے ہیں۔ یہ (POTENTIAL) براہ راست سامع اور قاری پر

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

اثر انداز ہوتا ہے۔ اس لیے حفیظ کے سامعین بفرق اُن کے اُن سے شاہنامہ سات سات گھنٹے سن سکتے تھے۔

حفیظ کا شاہنامہ صرف ماضی کی تاریخ ہی نہیں مستقبل کا خواب بھی ہے۔ حفیظ نے شاہنامہ کے ذریعے مسلمانوں کو خود اعتمادی مہیا کی تھی۔ ماضی کی تاریخ صرف خود اعتمادی کی بازگشت کا ایک ذریعہ تھی حفیظ کا مقصد تو اپنے دور میں محمد مصطفیٰ صلی اللہ علیہ وسلم کے نام کا بول بالا کرنا ہے چنانچہ وہ اس مقصد کا اظہار یوں کرتے ہیں :

نہک سے اک دم لا تقطعو فرمائی جاتی ہے زمین پر درو اسلام کی ساعت آتی جاتی ہے
دلوں کو کاکر تکمیل عزائم مہر قی جاتی ہے بنائے شوکت اسلام قائم ہوتی جاتی ہے
نگاہوں پر جبر پرستے پڑتے تھے ہٹتے جاتے ہیں رُخِ خود شہید سے تاریک بادل چھٹتے جاتے ہیں
اندھیرا منٹا جاتا ہے اُجالا ہوتا جاتا ہے
محمد مصطفیٰ صلعم کا بول بالا ہوتا جاتا ہے

امردان کبوتر شہید، شاہنامہ اسلام جلد چہارم، صفحہ ۳۲

اس طرح شاہنامہ ایک عہد ہے جو حال کا سامان اپنے ماضی سے استوار کرتا ہے۔ مسلمان کا اپنے ماضی سے یہ عہد نامہ اسے ایک نئے سفر پر اُکساتا ہے اور قوتِ عمل مہیا کرتا ہے۔ یہی اس نظم کی معنویت ہے اور یہی اس کا اقیانوس۔

حفیظ نے اس طویل بیانہ نظم میں اپنے تخیل کو خوبصورت تشبیہات تلاش کرنے سے استعارے بڑھوڑے اور بیان کی کئی نئی آفتابیں پیدا کرنے پر صرف کہا ہے : ایک شعر دیکھیے :

پدر کے خون سے منہ ہو گیا غصے میں لال اُس کا
بھڑک اٹھا بدن پر مثلِ شعلہ بال بال اُس کا
دوسرے مصرعے میں موجود تشبیہ نے مجھ کو مجسم کر دیا ہے۔

حفیظ لفظی رعایتوں کا بہت خیال رکھتے ہیں۔ باطل کو سیاہی اور تادمی سے نسبت دی جاتی ہے۔ اس کے پس منظر میں انسان کی جنگلوں کی تاریک مازوں کا تجربہ پوشیدہ ہے۔

حفیظ نے اس مناسبت کو یوں پیش کیا ہے :

نظر آئیں جو یہ دو ہمنشین مردانِ عالم کی

تو جہاں رہ گئے باطل پر سیاہی غصہ و غم کی

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

حذیفہ نے حق و باطل کی جنگ کے لیے نور و ظلمات کا استعمال کیا ہے۔ استعمال کیا ہے اور طالع آفتاب کا منظر پیش کر کے مسلمانوں کی فتح کی کیفیت کو مجسم کر دیا ہے۔ اس منظر نامے میں حذیفہ نے اپنے تخیل کو پوری طرح استعمال کیا ہے۔ چند اشعار دیکھئے :

سحر کے دیکھ کر آتار تار یگی بھی گھبراؤ سہل کر ایک بادل بن گئی اور شرق پر چھاؤ
لفز آئی اسی میں رات کو اپنی ظفر مندی کہ ہر جات کسی صورت کر کے گھر کی رہندی
دھواں اٹھا کر روکے شعلہ ہائے زہر کا رستہ دو غار پہ بیٹھائے کے زنگی فرج کا دستہ
مکدر ہو کے ظلمت نے ضیاء کو روکنا چاہا غبار دُور نے سورج صبا کو روکنا چاہا

اشاہنامہ اسلام، جلد دوم، صفحہ : ۱۶۰

اس طرح حذیفہ نے منظر نگاری کے لیے تخیل کی پوری قوت صرف کر دی ہے۔ انہوں نے مناظر کی ایسی بھرپور اور جامع اور متحرک تصویریں پیش کر دی ہیں کہ شاہنامہ اسلام لائق مطالعہ بن گیا ہے۔

حذیفہ نے کہیں کہیں کفار کو کیری کچر کر کے دلچسپی کا سامان پیدا کر دیا ہے۔ بشکر شکر کہیں کی دھوم دھام کو حذیفہ نے بوں بیان کیا ہے :

ہوا پر اڑ کے جانا چاہتی تھی پر غضب مٹی

فلک کا منہ چرانا چاہتی تھی بے ادب مٹی

نہاں اس ابر میں دھڑلے کی ڈھم ڈھم دھم کی دھم دھم تھی

مغلظ گالیاں تھیں شرارتوں کی کھنکھنات تھی

انانیت کے نعرے اُستروں کی بدلاہٹ تھی

صدائے طبل میں بھونچال کی سی گونگناہٹ تھی

اشاہنامہ اسلام، جلد دوم، صفحہ : ۱۶۱

اس اقتباس میں بھوکے سارے تیر و نشتر چھپ سے گئے ہیں۔ اس اقتباس میں

اصوات کا استعمال اُسے اُس مقام تک پہنچا دیتا ہے جہاں اردو زبان سے ناواقف شخص

صرف آوازوں کے آثار چڑھاؤ سے مفہوم تک پہنچ جاتا ہے۔ اسی لیے تاثیر لکھتے ہیں :

”ان اشعار کو اگر کوئی اردو سے ناواقف اجنبی بھی سُن لے تو بعض اصوات

سے محافل کا تازہ لگا سکتا ہے۔ اصوات کے ساتھ مصور الفاظ مل کر

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

واقعات کو کس طرح زندہ کر دیتے ہیں۔

(معیار، شاہنامہ اسلام جلد دوم، صفحہ ۲۴۱)

بہر حال حفیظ کے شاہنامے میں بیانیہ شاعری کی بے شمار خصوصیات ہیں۔ ان خصوصیات نے شاعری میں ان کے مقام و مرتبہ میں کچھ نہ کچھ اضافہ کیا ہے۔ رہا اس کا موضوع تو اس نے حفیظ کو مسلمانوں کی نشاۃ ثانیہ کا نقیب منوایا ہے، اسی لیے تمکین فراقی کہتے ہیں:

” (حفیظ) مسلم نشاۃ ثانیہ کی کارشوں میں اس طرح ثبت گیا کہ اس کے

نتیجے میں شاہنامہ اسلام جیسا مسلم تاریخ کا سیاہ ستارہ شاعری میں

کا حامل شاہکار نظر میں آیا۔“

حفیظ، بر عظیم میں مسلم نشاۃ ثانیہ کا نقیب، تمکین لاہور فردری (۱۹۹۱ء صفحہ ۱۱۱)

بہر حال حفیظ اردو ادب اور مسلم تاریخ میں شاہنامے کے ذریعہ اپنی پہچان کراتے ہیں کافی حد تک کامیاب ہو چکے ہیں اور یہی اس کارنامے کی انفرادیت ہے۔

سیرِ وادی سینا — ایک جائزہ

فیض احمد فیض (۱۹۱۱ء — ۱۹۸۴ء) کا پانچواں مجموعہ کلام ”سیرِ وادی سینا“ ہے۔ اس مجموعے میں غزلیں اور نظمیں شامل ہیں۔ ۱۲۸ صفحے کے اس مجموعے میں صرف چھ غزلیں ہیں۔ فیض کے بارے میں یہ واضح ہے کہ فیض کے افکار اس کی غزل سے زیادہ نظم میں ہیں۔ فیض نے غزل کے مزاج کا اس حد تک احترام کیا ہے کہ ان کی غزلوں میں روایت کا پورا آہنگ موجود ہے۔ مثلاً:

سایہ چشم میں حیراں رُخ روشن کا جمال

سرخ لب میں پریشاں تری آواز کا رنگ

وہ نظر ہم نہ پہنچی کہ مُحِط حسن کرتے

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد موضوعات پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

ہیں، خالص روایتی غزل کا مزاج موجود ہے مگر فیض کی وجہ انفرادیت اُن کے وہ اشعار ہیں جن میں سیاسی رنگ بھی موجود ہے مثلاً :

چلو فیض دل جلایش کریں پھر سے عرضِ جاناں
وہ سخن جو لب تک آئے یہ سوال تک نہ پہنچے
نہیں خوفِ روزِ سیدہ ہیں کہ ہے فیضِ ظریفِ نگاہ میں
ابھی گوشہ گیر وہ اک کرن، جو لگی اُس آئینہ رو کی ہے

دیے فیض کے ہاں روایت کا اس قدر احترام ہے کہ وہ کبھی جیسے الفاظ بھی غزل میں استعمال کرتے ہیں۔

نہ یہ غم نیا، نہ ستم نیا، کہ تری جفا کا گلہ کریں
یہ نظر تھی پہلے بھی مضطرب، یہ کسک تو دل میں کبھی کی ہے

① ”سروادی سینا“ کی پہلی نظم ”انتساب“ ہے جس میں اُن کا شعری منشور موجود ہے۔ اس میں وہ ”آج“، ”آج کے غم“، ”دیس“، ”مکھڑ کوں“، ”پوسٹ مینوں“، ”تنانگے والوں“، ”ریل بانوں“، ”کارخانوں کے بھوکے جیوانوں“، ”کسانوں“، ”دکھی ماؤں“، ”بن بیاہی حسیناؤں“، ”بیاہی محنت کشوں“، ”کٹریوں“، ”محلوں“، ”طالب علموں“ اور ”اسیروں“ کے نام انتساب کرتے ہیں۔ یہ وہ تمام لوگ اور اشیا ہیں جن سے فیض محکام ہیں یا جن کے لیے فیض محکام ہیں۔ اس نظم میں انہوں نے تمام مظلوموں اور مقہوروں کی خوبصورت تصویریں پیش کر دی ہیں۔ ان میں سے کسانوں کی تصویر میں درد کے رنگ دیا نہ گہرے ہیں :

بادشاہِ جہاں والی، ما سوا نائب اللہ فی الارض

دہقان کے نام

جس کی ڈھوروں کو ظالم مہمکلے گئے ہیں
جس کی بیٹی کو ڈاکو اُٹھالے گئے ہیں

ہاتھ بھر کھیت سے ایک انگشت پٹووارنے کا ٹی ہے

دوسری مالیت کے بہانے سے سرکار نے کاٹ لی ہے

جس کی پاک زور والوں کے پاؤں تلے
”جہان ہو گئی ہے“

لہو کا سراغ « میں احتجاج اور طنز کا لہجہ گھل مل گیا ہے۔ اس میں خاک نشینوں کے لہو کا خاک میں گم ہو جانے پر ماتم ہے۔ جو کسی بھی کام نہ آسکا، جس کی صدا کسی نے نہ سنی اور جس کا کسی نے دعویٰ نہ کیا:

پکارتا نہ ہا بے آسرا یتیم لہو
کسی کو بہرِ سماعت "وقت تھا نہ دماغ

نہ مدعی نہ شہادت حساب پاک ہوا

یہ خونِ خاک نشیناں تھا رزقِ خاک ہوا

”یہاں سے شہر کو دیکھو“ میں سیاسی جبر کو تمثیلی پیرائے میں بیان کیا گیا ہے۔ یہاں شہر کی مختلف عمارات ایک نیا مفہوم لے کر نمودار ہوتی ہیں اور آخری چار مصرعوں میں شہر کی تصویر یوں دکھائی ہے:

یہاں سے شہر کو دیکھو تو ساری خلقت میں

نہ کوئی صاحبِ تمکس، نہ کوئی والی ہوش

ہراک مردِ جوان محرمِ رسن بہرِ گلو

ہراک حسینہ رعنا کینیزِ حلقہ بگوش

ج) ”ایک شہر آشوب کا آغاز“ میں سیاسی جبر کے نتیجے میں اہل سخن کے منقارِ زیرِ پر ہونے

کا نوحہ ہے۔ شاعر کے لیے شہر انہی کے حوالے سے اپنا مفہوم رکھتا تھا اور انہی

کے دم سے آباد تھا۔ ان کی عدم موجودگی یا خاموشی اُسے شہر آشوب کہنے پر مجبور

کرتی ہے۔ نظم کا انجام اس شعر پر ہوتا ہے:

ہم سہل طلب کون سے فرہاد تھے، لیکن!

اب شہر میں تیرے کوئی ہم سا بھی کہاں ہے

① ”سوچنے دو“ شہر آشوب کی توسیع ہی لگتی ہے۔ اس میں شہر آشوب اتنا کو پہنچ جاتا ہے، جب وہ کتنا ہے:

ہم سے اُس دس کا تم نام و نشان پوچھتے ہو

جس کی تاریخ نہ جغرافیاء یاد آئے

اور یاد آئے تو محبوبِ گذشتہ کی طرح

سیدنا محمد بن عبد اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے وہ سب سچ ہے۔

⑤ ”سیدادی سینا“ میں شاعر عرب اسرائیل جنگ کو طور سینا کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ شاعر شعلاء جنگ کو شعلاء رخسار حقیقت کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ نظم واضح مکث کا نتیجہ ہے، جس میں شاعر اپنے آپ کو حق والوں سے وابستہ پاتا ہے۔ اور اس وابستگی کا اعلان یوں کرتا ہے:

پھر برقی فردزاں ہے سیدادی سینا

اے دیدہ بینا
بچھڑ دل کو مصفا کر دو، اس لوح پر شاید

شاعر بے یقینی پر رک نہیں جاتا۔ وہ آگے بڑھتا ہے اور نئے صحیفے کی ضرورت اور اس کی نوعیت کا تعین کرتا ہے۔ نئے صحیفے کے مزاج کا اظہار یوں کرتا ہے:

اب صدیوں کے اقرارِ اطاعت کو بدلنے

لازم ہے کہ انکار کا فرمان کوئی اُترے

اس نظم کا دوسرا حصہ انکار کے فرمان کی عملی تعبیر ہے۔ یہ فرمان اگرچہ فلک سے اُتر رہا ہے مگر زمین والوں کی عظمت کا اظہار ہے۔ یہ احمد ندیم قاسمی کے

”انسان عظیم ہے فدا یا“

سے کئی قدم آگے کا سفر ہے جو فیض نے اس نظم میں کیا ہے۔ اس میں عظمتِ آدم کا اعلاسیہ یوں جاری ہوا ہے:

سنو کہ شاید یہ نورِ صیقل

ہے اس صحیفے کا حرفِ اول

جو ہر کس و نا کس ز میں پر

دل گدایا انِ اجمعیس پر

اُتر رہا ہے فلک سے اب کے

سنو کہ اس حرفِ لمِ نزل کے

ہیں تمیں بند گانِ یس

علیم بھی ہیں خبیر بھی ہیں

سنو کہ ہم بے زبان و بے کس

1 بشیر بھی ہیں ، تذیر بھی ہیں

ہر اک اولی الامر کو صد ا دو

کہ اپنی مندر عمل سنبھلے

اٹھے گا جیب جم سرفروشاں

پڑی گئے دار و رس کے لالے

کوئی نہ ہوگا کہ جو بچا لے

جنا سزا سب یہیں پہ ہوگی

یہیں عذاب و ثواب ہوگا

یہیں سے اٹھے گا شورِ محشر

یہیں پہ روڑ حساب ہوگا

اس نظم میں عظمتِ آدم کا اقرار اس بلند آہنگی سے کیا گیا ہے کہ شاعر کو قُتِ نوٹ پر لکھا پڑا کہ ”علیم“، ”جنیر“، ”بشیر“ اور ”تذیر“ لغوی معنوں میں استعمال ہوئے ہیں۔

4. ”دعا“ ۱۹۶۷ء کو یومِ آزادی کے موقع پر لکھی گئی ہے۔ اس سے پہلے شاعر کی یومِ آزادی پر نظم جو:

یہ داغ داغ اُجالا یہ شبِ گزیدہ سحر
سے شروع ہوئی تھی۔ اس مصرعہ پر ختم ہوئی تھی:

بڑھے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

مگر اب یہ نظم ایک ایسے تناظر میں لکھی جا رہی ہے کہ وہ کس سے کہیں کہ بڑھے چلو کہ وہ

منزل ابھی نہیں آئی۔ اس لئے اس نظم کا آغاز یوں ہوتا ہے: ہم (پاکستانیوں)

آئیے ہاتھ اٹھائیں ہم بھی

جب قدم چلنے سے رُک جائیں، تو ہاتھ اوپر اٹھتے ہیں، لیکن اس میں قنوطی

الہی کے سائے بہت کم ہیں۔ کیونکہ یہ بات شاعر کے مزاج سے ہم آہنگ نہیں۔

”دلدار دیکھنا“ میں بھی شکر کی صورت حال ہے۔ اس میں اظہارِ دبیان کے

کئی ایسے موجد ہیں کہ رب کا بیان، بے دلی پر طنز اور نئی صورتِ حال کی تبادیغہ

① "ہارٹ ایکس" میں فیض نے ہارٹ ایکس کے کرب کو ایک خوبصورت تمثیلی پیکر عطا کر دیا ہے۔ اس کی ابتداء دل کے درد کے بیان سے ہوتی ہے:

درد آشنا تھا کہ اس رات دلِ وحشی نے

ہر رگِ جاں سے اُلھنا چاہا

ہر بُنِ موسے ٹسکنا چاہا

مگر شاعر اپنی ذات میں گم نہیں ہوتا۔ وہ محبوب کے صحن تک جا پہنچتا ہے اور قافلہ شوق کی باتیں یاد کرتا ہے۔ اس طرح وہ اپنے انتہائی کرب کے لمحے میں اپنی ذات کے بندی خطنے میں قید نہیں ہوتا اپنی ذات کی توسیع تلاش کرتا ہے۔

② "خورشیدِ محشر کی لو" میں آنے والے انقلاب کو موضوع بنایا گیا ہے۔ نظم کی ابتداء اس شعر سے ہوتی ہے،

آج کے دن نہ پوچھو مرے دوستو!

دور کتنے ہیں خوشیاں منانے کے دن

اس کے بعد انقلاب کے بعد کا نقشہ پیش کیا ہے اور اس سوالیہ کو مختلف سوالوں سے دہرایا ہے۔ اس کے بعد آج کی صورت حال کی تمثیلی انداز میں تصویر پیش کی ہے:

آج کا دن زبوں ہے مرے دوستو

آج کے دن تو یوں ہے، مرے دوستو

جیسے دردِ عالم کے پرانے نشان

سب چلپیں سوئے دل کا رواں کارواں

ہاتھ سینے پر رکھو تو ہر استخوان

سے اٹھے نالہ، الا ماں، الا ماں

اس کے بعد انقلاب کے عمل کو ایک خوبصورت تمثیلی پیکر مہیا کیا ہے۔ یہ تمثیلی پیکر شاعر کی محبت کا بھرپور ثبوت ہے۔

الغرض فیض کی نظموں میں ایک سیاسی منشور سے واضح وابستگی ملتی ہے مگر وہ ابستگی ذہن کی ہی نہیں قلب و نظر کی وابستگی بھی ہے۔ اسی لئے شاعر کے افکار تجرید نہیں بنے ایک خوبصورت تمثیل بن کر سامنے آتے ہیں۔ شاعر کا احساس کلاسیکی ہے۔ اس لئے محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

روایت سے ہم آہنگ الفاظ مترنم پیرائے میں سامنے آئے ہیں۔ غنائیتِ نیضی کے کلام کا بنیادی وصف ہے۔

شبِ رفتہ — ایک مطالعہ

مجید امجد (۱۹۱۴ء - ۱۹۷۴ء) کی شاعری کا صرف ایک مجموعہ ان کی زندگی میں شائع ہوا، جس کا نام ”شبِ رفتہ“ ہے۔ اس میں بیشتر نظمیں ہیں اور پندرہ غزلیں بھی اس میں شامل ہیں۔ نظمیں حسبِ ذیل حصوں میں منقسم ہیں:

دمِ شرر، سطورِ تپاں، ظردِ نو، اور غزلوں کا عنوان ہے، سفیدِ غزل ابتداء میں حرفِ اول کے عنوان سے ایک نظم ہے، جسے اس کتاب کا دیباچہ بھی کہا جاسکتا ہے۔ اور مجید امجد کا شعری منشور بھی۔ نظم کا ابتدائی بند ہے:

کتنی چھٹا پھن ناچتی صدیاں
کتنے گھٹا گھن گھومتے عالم
کتنے مراحل —

جن کا مال — اک سانس کی مہلت —

یہ بند ”وقت“ کے بارے میں امجد کے نظریات کا ترجمان ہے وقتِ امجد کے ہاں اکثر نظموں کا موضوع بن کر آیا ہے۔ وقتِ امجد کے ہاں خدا کی نمائندگی کرتا ہے بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے، گویا وقت ہی خدا ہے:

خدا ئے وقت تو ہے حبادِ دانی

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد موضوعات پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ (ثانی)

وقت کا موضوع امجد کی دوسری نظموں ”کنواں“ اور ”امروز“ میں بھی ملتا ہے۔ کنواں میں امجد وقت کے گزراں کو کنوئیں کی گردش سے تشبیہ دیتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اُن کا تصورِ وقت دولابی ہے۔“

اور اک نغمہ سرمدی کان میں آرہا ہے۔ مسلسل کنواں چل رہا ہے
پیاپے مگر نرم رَو۔ اس کی رفتار پیہم مگر بے تکان اس کی گردش
عدم سے ازل تک، ازل سے ابد تک، بدلتی نہیں۔ اک آن اس کی گردش
نچلنے لیے اپنے دولاب کی آسیتوں میں کتے جہاں اس کی گردش

رواں ہے رواں ہے

طپاں ہے طپاں ہے

یہ چکر یونہی جاوداں چل رہا ہے

کنواں چل رہا ہے

(کنواں)

مجید امجد کے ہاں وقت ایک بیکراں سمندر کی طرح ہے جو ازل سے ابد تک
پھیلا ہوا ہے۔ جو سرمدی ہے، جو دالمی ہے۔ جو بیکراں ہے یعنی تمام خدائی صفات
کا حامل جس کی ایک لہر امروز ہے:

ابد کے سمندر کی اک موج جس پر مری زندگی کا کنول تیرتا ہے
کسی اُن سنی دالمی راگت کی کوئی تان۔ آزرده آوارہ برباد (امروز)

مجید امجد اس وقت دنیائے شاعری میں آئے، جب علامہ اقبال کی شاعری کا آفتاب
نصف النہار پر تھا۔ اُن کا فلسفہ و زمان بھی دنیائے ادب میں موضوعِ فکر و نظر تھا
امجد کا نظریہ وقت علامہ اقبال سے مستعار نہیں۔ علامہ کا تصورِ زمان فکری ہے
جبکہ امجد کا نظریہ حسیاتی، جو اُن کے احساس کی زمین سے پھوٹا ہے۔

مجید امجد کی نظم ”حرفِ اوّل“ کا آخری بند ہے۔

میں برس کی کاوش پیہم

سوچتے دن اور جاگتی راتیں

اُن کا حاصل:

اک یہی اظہار کی حسرت

یہ مجید امجد کا شعری منشور ہے۔ شبِ رفتہ کی نظموں میں سوچتے دنوں اور جاگتی راتوں کا حاصل موجود ہے۔ مجید امجد زمین سے براہِ راست رابطے کے شاعر ہیں، اس لیے وہ زمین پر موجود زندگی کو دیکھتے ہیں اور سوچتے ہیں اور بے قرار رہتے ہیں۔ اس کرب اور بے قراری کا نتیجہ اُن کی شاعری ہے۔ امجد کے موضوعات عام سے ہیں۔ روزمرہ زندگی کی عام سی چیزیں اور عام سے واقعات مثلاً اُن کی چند نظموں کے عنوانات ہیں:

”گلی کا چراغ“، ”پڑ مردہ پتیاں“، ”سوکھا تنہا پتا“، ”کنواں“، ”سا بگیر“، ”گاری میں“، ”دور کے پیر“، ”چولہا“، ”پنواڑی“، ”بن کی چڑیا“، ”کانٹے کلیاں“، ”تہری ٹھکانو“، ”بس سٹیڈ پیر“، ”جاروب کش“، ”ریوڑ“ وغیرہ۔ یہ تمام عنوانات ہماری عام زندگی کا مستقل حصہ ہیں، مگر مجید امجد کے سوچتے دنوں اور جاگتی راتوں نے ان عنوانات کے حوالے سے تخلیق کے نئے جہان دریافت کیے ہیں۔ مجید امجد اپنے معاصر راشد کی طرح فکر و نظر کی دنیاؤں کے مسافر بنے ہیں، نہ میراجی کی طرح جنس کی دنیا میں گم ہوئے ہیں۔ اُن کی شاعری سے عام آدمی کی زندگی کی تصویر مرتب ہوتی ہے، جو صرف آدمی ہے یعنی ایک حیاتیاتی حقیقت۔ مجید امجد کی ایک نظم منٹو ہے۔ منٹو میں دراصل امجد نے اپنی ذات کو دریافت کیا ہے۔ منٹو نے بھی حیاتیاتی انسان کو دریا کیا ہے اگرچہ اُس کا دائرہ زندگی کے ایک خاص حصے میں محدود ہو گیا ہے مگر امجد نے اپنے آپ کو محدود نہیں کیا۔ امجد کی نظم ”طلوعِ فرض“ میں عام آدمی کے تقریباً سارے حوالے موجود ہیں۔ اس نظم میں امجد کے ہم سفر دن میں ”نالی میں پانی“، ”قاموش چھٹی“، ”اندھی بھکارن“، ”سکول جانے والا بچہ“، ”شبِ رفتہ کی یادوں کو بھیلانے اور آنے والی شب کی فکر میں غلطاں خاتون“، ”غبارِ راہ“، ”بھنورا“، ”غیرہ امجد کے ہاں عام آدمی کی زندگی کے سارے مسائل موجود ہیں۔ ان مسائل میں سب سے بڑا مسئلہ موت ہے۔ موت جو وقت کا سب سے بڑا جبر ہے۔ موت کا مسئلہ کسی نظموں میں موجود ہے، جیسے سوکھا تنہا پتا، پنواڑی، کنواں وغیرہ۔ آدمی کا دوسرا بڑا مسئلہ خود آدمی ہے دوسرا آدمی جو سارے نزدیک آگ ہے مگر امجد کے ہاں ایک سوالیہ ہے:

مجھے خرابِ آرزو کے حال پر

بھوٹ پڑتی ہے کسی کی آنکھ جب

مجھ کو ڈس جاتا ہے یہ چھیٹا سوال
اس کا دل مجھ پر نہ ہو خندہ بلیب؟

(دل دریا سمندروں ڈونگھے ---)

امجد کے ہاں آدمی کے سبھی حیاتیاتی مسائل موجود ہیں۔ یہ جنس کا مسئلہ ہو یا بھوک کا مسئلہ
عزت نفس کا مسئلہ ہو یا طبقاتی حیر کا مسئلہ ”لمحاتِ فانی“ میں جذبہ جنس کس قدر تقدس کا
حامل ہے:

مگر وہ دقت جب تیرہ حلا میں
ستاروں کی نظر گم ہو رہی تھی
اور اس دم میری آغوش گنہ میں
قیامت کی جو انی سو رہی تھی

امجد کے ہاں ”خدا“ میں طبقاتی مسئلہ بڑی شدت اختیار کر گیا ہے۔ اچھوت مال نے
اپنے بیٹے کو ”خدا“ سے متعارف کراتے ہوئے لاشعوری طور پر طبقاتی جبر کے مکرہ چہرے
سے سارے نقاب سرکا دیے ہیں۔

بس کا انتظار عام آدمی کا روزانہ کا معمول ہے۔ مجید امجد نے ”بس سٹیٹ پر“ میں انسان
کے سماج کے ارتقاء کا سادہ قلم سنا دیا ہے اور طبقاتی جبر کی تصویر دکھانے کے ساتھ ساتھ
اس کے خاتمے کی لوید بھی سنا دی ہے، مگر یقین کے فوراً بعد شک بھی موجود ہے کیونکہ یقین
اور شک میں معلق رہنا آج کے انسان کا مقدر ہے:

ضرور اک روز بدے گا نظامِ تمتِ آدم
سجے گی اک نئی دنیا، بے گناک نیا عالم
شبشاں میں نئی شمعیں، گلستاں میں نیا موسم
وہ رُت، اے ہم نفس! جانے کب آئے گی
وہ فصلِ دیر رس جانے کب کٹے گی
یہ نو بھر کی بس جانے کب آئے گی

(بس سٹیٹ پر)

مجید کے ہاں انسان کے مسائل میں آج کے سارے مسائل جمع ہیں، جن میں سے
محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

”تمنائی کا مسئلہ ہے۔ اُن کی نظم ”دستک“ اس کی ایک خوبصورت مثال ہے۔ شاعر ہوا کے جھونکے کو فرد سمجھ بیٹھا ہے۔ اس سے پیار کرنا چاہتا ہے، مگر بالآخر اسے معلوم ہوتا ہے کہ یہ تو ادارہ ہوا کا جھونکا تھا، جس نے اس کی نیندیں تلپٹ کر دی تھیں اس وقت اس کے پاس صرف ایک یہی سوالیہ رہ جاتا ہے :

نیم شب قافلے ستاروں کے تیز ہرکارے اب رہا رول کے
کس نے نیندوں کو میری ٹوکا تھا کوئی جھونکا تھا؟ کوئی دھوکا تھا
مجید امجد کے ہاں اس کے کتنے ہی ہمزاد ہیں مثلاً ”بن کی چڑیا“، ”پنواڑی“، منٹو وغیرہ۔ یہ سب امجد کے ہمزاد ہیں، جن میں وہ اپنا آپ دیکھتا ہے، یا اپنے جذبوں کا انعکاس دیکھتا ہے۔ مثلاً بن کی چڑیا کی آخری دو سطریں ہیں :

نوک نوکِ فار کھنڈر سے ہر نون کو کلیاٹے

گانے والی چڑیا، اپنا روگ الاپے جائے !!

ایسے ہی منٹو بھی شاعر کا ہمزاد ہے، پہلی قرأت میں وہ منٹو کا کردار لگتا ہے۔ دوسری قرأت میں شاعر کا ہمزاد اور تیسری قرأت میں ایک حساس انسان کی علامت یعنی اس میں موضوعیت کے باوجود معرفیت موجود ہے۔ وہ کہتا ہے :

میں نے اس کو دیکھا ہے

اُجلی اُجلی سڑکوں پر اک گرد بھری بیرانی میں

بھیلی بھیل کے اندھے اونڈھے کٹوروں کی طغیانی میں

جب وہ خالی بوتل پھینک کے کہتا ہے :

”دنیا تیرا حسن تیری یہی بد صورتی ہے“

دنیا اس کو گھورتی ہے

شور سلاسل بن کر گونجنے لگتا ہے

انگاریوں بھری آنکھوں میں یہ مُتد سوال

کون ہے یہ جس نے اپنی ہلکی سانسوں کا جال

بامِ زماں پر پھینکا ہے

روحوں کے عفریت کدو کے زہر اندوز محکموں میں
لے آیا ہے یوں بن پوچھے، اپنے آپ،
عینک کے بریسے شیٹول سے چھنتی نظروں کی چاپ؟
کون ہے یہ گستاخ؟

(منٹو)

ستاخ! ستراخ!

اس نظم کو غور سے دیکھیں، تو ہمیں اس میں وہ معروفیت نظر آتی ہے، جو اعلیٰ ادب کی شان ہے۔ اب ذرا ایک اور حوالے سے اس نظم کو دیکھیں تو یہ ایک پورا افسانہ لگتا ہے اس میں فضا بندی خالص انسانی ہے۔ اس کا انجام خالص ڈرامائی ہے اس میں تجرید کو جسم بنادیا گیا ہے۔ ”چھنتی نظروں کی چاپ“ اور روح کے عفریت کدے کے حوالے سے ایک فکری صورت حال کو ٹھوس صورت حال میں بدل دیا گیا ہے۔

اب ہم امجد کی نظم ”چنواڑی“ کو دیکھتے ہیں۔ یہ چنواڑی پہلے مطالعے میں ایک شخص ہے دوسری نظر میں مجید امجد کا ہمزاد لگتا ہے۔ تیسری میں ہندی مسلم اتحاد کی علامت اور چوتھی میں ایک انان جس کا مسئلہ حیات یا تی سطح پر زندہ رہنا ہے۔ نظم یوں ہے:

بوڑھا چنواڑی، اس کے بانوں میں مانگ بے نیاری
آنکھوں میں جیون کی گھٹتی اگنی کی چنگاری۔
نام کی اک مہٹی کے اندر بوسیدہ الماری
آگے پتیل کے تختے پر، اس کی دنیا ساری
پان کتھا سگرٹ تمباکو جونا لونگ سیاری
عمر اس بوڑھے چنواڑی کی پان لگاتے گزری
چونا گھولتے، چھایا کاٹتے، کتھا پگھلاتے گزری
سگرٹ کی خالی ڈبیوں کے محل سجاتے گزری
کتنے شرابی مشتریوں سے من ملاتے گزری
چند کیسے پتوں کی گتھی سلجھاتے گزری

کون اس گتھی کو سلجھائے دنیا ایک ہیلی

دو دن اک بھٹی چادر میں ڈکھ کی آندھی بھیلی
 دو کڑوی سانس لیں، دو چیلوں کی لاکھ اٹولی
 اور پھر اس کے بعد نہ پوچھو، کھیل جو ہونی کھیلی
 پنواڑی کی ارٹھی اُٹھی — بابا، اللہ سیلی —
 صبح بھن کی تان منوہر تھنن تھنن لہ لہے
 اک چتا کی لاکھ ہوا کے جھونکوں میں کھوے
 شام کو اس کا کم سن بالا بیٹھا پان لگائے
 بھن بھن بھن، چوٹے والی کٹوری جتی جائے
 اک پتنگا دیک راگ پر چل جائے، دوسرا آئے

اس نظم میں افسانہ اور ڈراما کی بہت سی خصوصیات موجود ہیں۔ ایک افسانے کی سی فضا بندی ہے۔ ڈرامے کا سا چونکانے والا انداز ہے۔ آخری سے پہلے مصرعے میں کٹوری زندگی کی علامت بن کر ابھری ہے۔ یہاں دیک راگ وقت کی علامت ہے۔ اور پتنگا انسان کی۔ اس ڈرامے میں پنواڑی کے ظاہر اور باطن کو ملا کر اس کا کردار تخلیق کیا گیا ہے۔ اس طرح پنواڑی کے کردار میں ایک معروضیت پیدا ہو گئی ہے۔

مجید امجد کی نظم ”آٹو گراف“ بھی ایک مکمل افسانے کی طرح ہے اس نظم میں ڈرامائیت پوری طرح موجود ہے، منظر نگاری اور کردار نگاری بھی خوب ہے۔

مجید امجد نے کئی مقام پر اپنے آپ کے لٹے پائے گلے کی علامت استعمال کی ہے۔ یہی اُن کی شاعری کی بنیادی کلید ہے۔ اُن کی شاعری کے موضوعات اُن کی دھرتی اور دھرتی پر بسنے والے لوگوں پرندوں، درختوں اور دھرتی سے تعلق رکھنے والی دیگر اشیاء ہیں۔

مجید امجد کے ہاں ترسنے کی کیفیت کئی جگہ بڑی واضح صورت میں ملتی ہے۔ تشنگی کا بنیادی حوالہ تو جنسی سطح کا ہے، لیکن یہ تشنگی زندگی کی بے شمار محرومیوں کے توالے سے بھی موجود ہے۔ تشنگی کی یہ کیفیت ”آٹو گراف“ میں پوری وضاحت سے موجود ہے۔ تشنگی کی کیفیت اس قدر شدید ہے کہ پڑوس کی چوڑیوں کی کھنکھڑاہٹ بھی اُس کی توجہ جذب کر لیتی ہے۔

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

مجید امجد نے ”شبِ رفتہ“ کی نظموں کو جن تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ اُن کی معنویت یہ ہے کہ ”شیر“ میں وہ نظمیں ہیں جن میں اُسے حسن کا کسی قدر قرب نصیب ہے سطورِ چاں کی نظمیں پابند ہیں اور ظروفِ لؤ کی نظمیں آزاد ہیں۔

امجد کی غزلیات میں روایتی ڈکشن نہیں بلکہ اُن میں نظموں کی ڈکشن دکھائی دیتی ہے۔ اُن کی بعض غزلیں تو بالکل نظم لگتی ہیں جیسے پہلی غزل جس کا مطلع ہے:

جنونِ عشق کی رسم عجیب کیا کہنا

میں اُن سے دور، وہ میرے قریب کیا کہنا

ان چند غزلوں میں بہت اچھے شعر موجود ہیں، جہاں غزل کی روایتی ڈکشن کی عدم موجودگی کے باوجود تغزل موجود ہے:

ایک ایک مجھ کو کا خندہ بلب، ایک ایک گلی کلام

ہم لب سے لگا کر جامِ ہمنے، بدنام بڑے بدنام

رت بدی کہ صدیاں لوٹ آئیں اُت یاد کسی کی یاد

پھر سیلِ دہاں میں تیر گیا اک نام، کسی کا نام

امجد کی غزلوں میں تنہائی، اُداسی اور تشنگی کا احساس فراوان ملتا ہے۔ انہوں نے اپنی غزلوں میں نظموں کی طرح مہدی الفاظ استعمال کیے ہیں، جنہوں نے ان کی غزلوں کو دھرتی کی بوباس عطا کر دی ہے:

میں جو تری زاگ سبھا میں اس رچانے آیا تھا

دل کی پھینکتی جھا بھجن پھری پازیموں میں ٹانگ چکا

بہر حال امجد کے ہاں شدید کرب کی فضا ملتی ہے۔ یہ کرب بہاروں کے سوگ کا ہے، محرومی کا ہے۔ اس کا ایک دعائیہ شعر ہے:

کٹی ہے عمر بہاروں کے سوگ میں امجد

مری لمحہ پہ کھلیں جاوداں گلاب کے پھول

امجد نے اپنی نظموں اور غزلوں میں دھرتی کی ساری بوباس سمیٹ لی ہے اور یہی ان کا خاص کارنامہ ہے۔

منزلِ شب ——— محقر جائزہ

مختار صدیقی (۱۹۱۹ء — ۱۹۷۲ء) کا پہلا مجموعہ کلام ”منزلِ شب“ اُن کے ۱۹۳۸ء سے ۱۹۵۵ء تک کے عہد کا شعری سرمایہ ہے۔ یہ کتاب چار حصوں میں منقسم ہے ”شبِ تاب“، ”سدا رنگ“، ”بوتے رفتہ“، ”کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں۔“ ابتداء میں ”بشنواز نے“ کے عنوان سے دیا چہ شاعر کے اپنے قلم سے ہے اس میں مصنف لکھتے ہیں:

”یہ نظمیں اور غزلیں میری زندگی کے ایک بڑے زمانے یعنی (۱۹۳۸ء سے ۱۹۵۵ء) سے متعلق ہیں — یہ منظومات اس دور کی ماسی حد تک عکاس ہیں کہیں اتفاقاً اس دور میں زندہ رہے۔“ (صفحہ: ۱۱)

منزلِ شب کی منظومات میں دوسری جنگِ عظیم کی ہولناک تباہی اور قیامِ پاکستان کے وقت ہونے والے فرقہ وارانہ فسادات کی آہٹ صاف سنائی دیتی ہے۔ منزلِ شب کے پہلے حصے ”شبِ تاب“ کی ان منظومات کے پس منظر میں اس وقت کی سیاسی صورتِ حال ہے۔ لبِ ساحل، باز یافتہ، آخری بات، قریہ ویران، منزلِ شب اور کیسے کیسے لوگ۔ آخری بات میں شاعر دوسری جنگِ عظیم میں ہونے والی بربادیوں کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں:

ہم ماتی ہوئی آبادیاں شمشان ہیں اب
آن گشتِ شہر ہیں طبع کے سلگتے تودے
آگے چل کر شاعر نے ہیروشیما اور ناگاساکی کا ذکر کیا اور ان کی تباہی کا سبب یوں بیان کیا ہے
زرے آئے نہ آشوبِ قیامت سے مٹے

دونوں اک ذرے کے جوہر کی کراہٹ سے بڑا
محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

اس نظم میں ماتم، احتجاج اور طنز — تینوں لیے گھل مل گئے ہیں۔ آخری بند کا لہجہ

ملاحظہ ہو:

اور اب ٹینک اپا بچ ہوئے، تو میں ٹھنڈی
پر شکستہ ہے افلاک سیر تباہی کا جنوں
خون سے سنبھی ہوئی خاک نے نگلیں تو جس
جو ہر ذرہ نے یوں پھونک لکھا ہے اپنا افسوں

ضامن امن اسے مانے جیسے تیسے
”خون ہی ہم میں نہیں خون بیسے گا کیسے“

اس بند میں مظلوم انسانوں اور غلام قوموں کے جذبات کی ہی نہیں، اُن کی صورتِ مال
کی مکمل ترجمانی ہے۔ ”کیسے کیسے لوگ“ میں مرنے والوں کے مرگِ انہو کے جشنِ پرطنز ہے
اس میں جینے والوں پر یوں طنز کی گئی ہے:

پُر سکون نیندوں میں گم ہے جینے والوں کا جہاں
وہ۔ جنہیں اوروں کے مرنے سے ملی ہے زندگی
وہ۔ جنہیں اوروں کے مرنے سے ملی ہے زندگی

”قریہ ویراں“ میں بھی جنگوں اور فسادات سے تباہ ہونے والی بستی کی تصویر ہے۔ یہ نظم
ان دعاۃِ مصرعوں پر ختم ہوتی ہے:

کون آئے جو آکر اس میں زلیست کے رنگ بھرے
کھیتوں کو سرسبز کرے!

گلی گلی اور کوچہ کوچہ بنگھٹ اور چوپال
کھیلے بچوں ہنستی جوانی سے کردے چو پال

زندہ کردے ماضی و حال

”منزلِ شب“ میں اپنے وطن کی غلامی کا فوصحہ منزلِ شب میں شاعر محبوب کی ہم آغوشی
میں اپنی غلام قوم کی فریادوں کی پیچیدگیوں کی کوشش کر رہا ہے۔ مگر یہ جینے سے تو ہے
اس کے خواب کو چکنا چور کر دیتے ہیں۔ وہ سسکیاں تو ہے احتجاج سُنتے سُنتے شہیدِ اوتار
ہے۔ ”لب“ میں ملنی مالات کا اظہار شد لہجہ اختیار کر لیتا ہے:

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

دیر تک یوں تلخی حالات کی باتیں چلیں :

”قدرِ قدرت کچھ بھی ہو انسان کی ہستی نہیں
ہم تو بے حاصل مشقت ہی کریں، کرتے رہیں
بے زبان زندگی غلاموں کے گرد ہوں کی طرح
نار سا آقاؤں کی خاطر مریں، مرتے رہیں

باز یافتہ تعیم بند کے فسادات کے ایسے سے اُبھرتے والا ایک کردار ہے۔ جو فسادات
میں فرقہ وارانہ منافرت کا نشانہ بنی۔ جو طوفان کی زد سے نکلنے کے بعد بھی ایک سوالیہ
ہے۔ یہ بند اس کے کرب کی تمثیلی سطح پر ترجمانی کرتا ہے :

طوفان میں جو ناؤ کھو گئی تھی
پھر آن لگی ہے اس کنارے
یوں تو ہے خدا کا شکر واجب
لیکن کسے ناحہ ایکا رے

فخار صدیقی کی منظومات کا اہم ترین کردار عورت ہے۔ اس کی وجہ ظاہر ہے
کہ عورت ڈہری غلامی کا شکار رہنے۔ غیر ملکی غلامی کا شکار بھی ہے کہ غلام قوم کی فرد
ہے، اور خود اپنی قوم کی اقدار و رسوم و رواجات اور اپنی قوم کے مردوں کی غلام بھی ہے
”سب تاب“ کے حصے کی ان نظموں میں عورت کا کردار مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔
”ایک تمثیل“، ”زوال“، ”آتش دان کا بیت“، ”ہر جانی“، ”رسوائی“، ”باز یافتہ“،
”سکھ میں دکھ“۔

”سکھ میں دکھ“ میں عورت کا غم بڑے قریب سے محسوس کیا گیا ہے۔ اس میں شاعر
اپنے آپ کو عورت کے غم کے مقابلے میں رات کی طرح کورا محسوس کرتا ہے۔ یہ عورت کی عظمت
کا اعتراف ہے جب وہ کہتا ہے :

دمبدم ہوتی ہیں لبریز کنول سی آنکھیں
آنسو آتے ہیں تھلکتے ہیں کٹورے دو تہل
اور بے نام سی رکھا سے ہیں تر خزارے

”رسوائی“ میں شاعر خود نسائی لب و لہجہ اختیار کر لیتا ہے۔ گویا وہ خود عورت کی فحاشی میں گم ہو گیا ہے۔ اس میں تسنیٰ کو موضوع بنایا گیا ہے یستی جو ہندوستان کی قدیم رسم تھی۔ تسنیٰ جو عورت کے جلنے کا نام تھا، جو معنوی طور پر اب بھی موجود ہے، ۱۹۷۰ء کے فسادات بھی تو تسنیٰ کا واقعہ ہی ہیں، جس میں پوری قوم کو ”بیراگن“ بن کر جلیا پڑا آخری بندہ اضع طور پر اس کی طرف اشارہ کرتا ہے :

ایک نے بڑھ کے وہیں آگ پہ پانی ڈالا
آگ یوں پانی کی شہ پائے تو دوزخ نہ بنے؟
جیسے جی اشکوں سے کیا دل کی لگی بھتی تھی
آگ پانی میں لڑائی جو حیت پر بھی ٹھنے؟
خاک ڈالی، تو ہو میں پھر کیس مدد منم آنجس
نجات رُسا ہوں، تو رسوائی بن کے منے

”ہرجائی“ میں حسن نسائی کی تصویر دکھائی گئی ہے۔ عورت جو تعدّس کا پیکر ہے، اپنے زہد شکن حسن کی ساری اداؤں سمیت اس نظم میں موجود ہے۔ مگر اس کا عنوان اس طرف اشارہ کرتا ہے کہ یہ حسن وفا سے محروم ہو چکا ہے۔

اس مجموعے کی پہلی نظم ”رات کی بات“ اور آتش دان کا بیت ”دو متضاد کیفیات کی عکاس ہیں۔ پہلی نظم میں حسن سپردگی کی علامت ہے اور دوسری میں پتھر کا بیت۔ دوسری نظم سے خیالی فیض کی نظم ”تنسائی“ کی طرف جاتا ہے۔ مگر تنسائی صرف ایک تاثر ہے مگر آتش دان کا بیت ”میں ایک ڈرامائی کیفیت موجود ہے۔ اس میں جذبے اور خیال کی کمی نہیں کھوئی گئی ہے۔ آخری چند لائیں ایسی ہیں جنہوں نے اس نظم کو معروضی کیفیت عطا کر دی ہے :

”یہ خلس طعن کی محرومی سنگلیں میں ڈھلی
اُن کسی یہ تھی جو پتھر نے کسی میں نے سُنی
یونہی تیند اُکھڑی، کسے آنا تھا، آتا جو کوئی
بیت تو تھا خوش ہے۔ اب سو میں بہت رات گئی“

نوال میں عورت کو بے قرار کر دیا گیا ہے، مگر آخر میں اس کے کرب کا اظہار

بھی یوں کیا ہے:

”پھر بھی اس پر تو بیزدال سے تیا ہی نہ گئی

اولیں لغزشیں انساں ہی سرا ہی نہ گئی“

”ایک مٹیل“ میں ایک دلہن کا المیہ پیش کیا گیا ہے۔ اس کا ابتدائی مصرعہ ہے:

”رخصتی ہوتی ہے، جاتی ہے دلہن کی ڈولی“

مگر آخری تین لائیں ساری فضا کو سوگوار کر دیتی ہیں اور شادی کو ایک المیہ کا روپ دے دیتی ہیں:

”لاش آرام سے سوتی ہے سناگن بن کر

گوہرا شک سے آنکھوں کی بھری ہے جھولی

رخصتی ہوتی ہے جاتی ہے دلہن کی ڈولی!“

”قبر میں پہلی رات“ کا لہجہ بھی طنزیہ ہے۔ اس میں زمین پر ہونے والے جبر اور استبداد کے خلاف احتجاج کیا گیا ہے۔ ایسے ہی بردخ بھی درج ہستی کے خلاف ایک احتجاج اور طنز کی حیثیت رکھتی ہے۔

”اناؤنسر“ مختار صدیقی کے پیشے کے حوالے سے ایک تاثر کی حامل ہے۔ مگر اس کا مطالعہ کرتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ انسان مشین کے سامنے اگر کس قدر مختصر ہو گیا ہے مشین اُس سے اُس کے الفاظ بھی پھیل کر دُور دُور تک پہنچا دیتی ہے۔

”یک الف بیش نہیں“ میں انسان کی سرگزشت ہے جس کا انجام ان مصرعوں پر ہوتا ہے:

”یعنی تاریخ کے ہر موڑ پر جانا ہم نے

خاکبازی میں تو نواسا ہی رہتا ہوگا

اور ہر اہل نظر صاحبِ فردا کے طفیل

ابھی زندانی آغاز ہی رہنا ہوگا“

نظم کا لہجہ طنز، احتجاج اور ماتم پر مشتمل ہے۔

اندازِ بیاں کے حوالے سے ان نظموں کو دیکھیں تو ایک ہی نتیجہ برآمد ہوگا کہ نظمیں جذبے کی ڈرامائی تشکیل ہیں۔ ہر نظم میں ڈرامائیت بنیادی وصف کے طور پر موجود ہے

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

سوال وجواب، مکالمے یا کم از کم سوال اور کردار نگاری اکثر نظموں میں نظر آتی ہے۔
 ”سدا رنگ“ والے حصے میں پانچ نظمیں ہیں۔ جن میں چھ راگوں — سرگم،
 خیال این کلیاں، خیال درباری، امین کا ایک اور روپ، خیال چھایا، کیدار کا ایک
 روپ — کے بنیادی تاثر کو بیان کیا گیا ہے۔ ان نظموں میں محبوب، بھارو وصل کو موضوع
 بنایا گیا ہے۔ ان نظموں میں گیت اور نظم گلے ملتے دکھائی دیتے ہیں ”خیال درباری“ اس
 حصے کی اہم نظم ہے۔ اس میں اکبر اعظم کے دربار کی تصویر دکھائی گئی ہے مگر اچانک
 یہ کہتے کہتے کہ — ”ترکماں ہجرت اکبر آو — ہجرت اکبر آو“
 شاعر اچانک کتاب ہے:

جوت گلنے کی بھی بیتے زمانے بھلے گے
 کھنچ لین تین سو برس سولہ نے طنائیں اپنی
 قصر ویراں میں کہیں بوم کا نوہر گونجا

بیکال رات سے محراب کی رفعت دہلی
 اور میں سائے محراب میں ہوں افتادہ
 خشک خندق سے اُدھر کوہِ گراں دیواریں
 اب کہاں جاؤں کہ رہبرِ نشانِ حسادہ
 کس خرابے میں مجھے چھوڑ گئی درباری؟!

اس آخری حصے نے نظم کو ڈرامائی کیفیت عطا کر دی ہے۔

”بوئے رفتہ“ میں پندرہ غزلیات شامل ہیں۔ ان غزلوں میں میر اور میراجی کی
 چھاپ واضح دکھائی دیتی ہے۔ اس حصے کی ابتداء میں تیر کے دو اشعار میر سے اپنی
 عقیدت کے اظہار کا ذریعہ ہیں۔ اس حصے کی دوسری غزل کا مقطع ہے:

ساتھ جنابِ نظر کے پھر سے بھاگا رنگِ میر ہمیں

جانے وحشتِ دل اب ہم کو کون مقام پہ لائی ہے

اس میں قیومِ نظر سے دوستی اور میر سے متاثر ہونے کا واضح اعتراف ہے۔ اس غزل
 کا مطلع ہے:

حسرت آئے۔ شبِ رخصت کو ہم نے جاننا دھن بھلی من میں سیجانی ہے۔

”میرا بھی وہاں تو نہیں رہے، رعنا شوق ہے، یہ سچوئی ہے۔“

میرا بھی کامیاب رہا اور تقصیر نہ رہا، اس کی عظمت کا اعتراف بھی اپنے اور اس سے متاثر ہو کر کیا۔

میرا دل بھلا جی اپنے اپنی غزلوں میں تجھ کی طرح طویل اور مختصر بحرین اختیار کی ہیں مگر مختار صدیقی کے مالِ طویل بحرین ملتے ہیں۔ جن میں درویشی اور جوگ جوگ کا اظہار اُن کے ہاں ہلکی گہری تلخی ملتی ہے۔ وہی ہلکی گہری تلخی جو میر کے اشعار کا امتیاز ہے۔

جس کا اظہار مختار صدیقی کے اس شعر میں ہوتا ہے:

جن کی ہلکی گہری تلخی تنہا رہ کر بکارتی ہے

خُجڑ و حیات بنائے پڑے ہیں وہ اخیانِ میر میں

مختار صدیقی کا بنیادی مزاج نظم کے قریب تھا۔ اس نے زیادہ تر نظمیں ہی لکھیں۔ شبِ تاب و اے حصے کی غزلیں اور بوسے رفتہ کی غزلیں مل جل کر تنہا کے عدد کو پہنچتی ہیں۔ جو کچھ زیادہ نہیں۔ اُن کی غزلوں میں جوگ جوگ، شر شر بھرنے کی، محرومی کی مہجوری کی کتھالیں اور دردِ مندی کا اظہار ملتا ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہو:

شعر و سخن مسلمان جنوں کیا، کو بہنچی اور درویشی کیا

قیدِ حیات میں درد کے مارے رہے توحیدِ سناور ہے

لازم ہے درویشی کی خاطر، چودہ دھنیا داد سی کا

ورنہ ہم تو فقیر ہیں حبیب سے غارِ زمانہ ساز ہوئے

غزل کی صورت میں جو آپ کے سامنے آئے ہیں

کئی جہتوں سے خون کے قطرے اب تک پس انداز ہوئے

کرتی کرتے، راہیں تنگتے ہم نے عمر گھواٹی ہے

خوبی قسمت ڈھونڈ کے باری ہم ایسے خدا کام کماں

مختار صدیقی کے ہاں مندی کے الفاظ کی آمیزش نے اُن کی شاعری کو جسم اور دھرتی

قریب کر دیا ہے۔

”کما خیر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں“، ”منزلِ شب“ کا آخری ج

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

اس حصہ میں دو نظمیں ہیں ایک کا عنوان ہے ”مومن جوڈارو“ اور دوسری کا عنوان ”مٹھٹھ“
 یہ دو نظمیں دو شہروں کی بربادی کا نوہ بھی ہیں اور ان شہروں کو خراج عقیدت بھی —
 مگر یہ دو نظمیں دو شہروں کا نوہ ہی نہیں، ہندی مسلم تہذیب کا نوہ بھی ہیں۔ ان میں
 سے مومن جوڈارو ہندو تہذیب کا نمائندہ ہے اور مٹھٹھ مسلم تہذیب کا — یہ دونوں
 نظمیں ہیرکشیما اور ناگا ساکی کی علامت بھی ہیں۔ یہ اُجڑے شہر انسانی تہذیب
 کے اُجڑتے اور برباد ہوتے شہروں کے نمائندہ ہیں۔ ان نظموں میں روحیں ہم
 کلام ہیں اور فن محو گفتگو۔ یہ دونوں نظمیں ریڈیائی تمثیلیں ہیں۔ ان میں ڈرامے
 کی بہت سی خصوصیات جمع ہو گئی ہیں۔ مٹھٹھ کا آخری بند ہے :

پھر مرے سامنے آتی ہیں وہ پھیلی راہیں
 جو یہ کہتی ہیں کہ راہوں ہی سے نکلی راہیں
 جس گل پہ رواں قافہ و موسم گل
 ہر خزاں ڈھونڈتی پھرتی ہے اس کی راہیں
 فندگی انجمن آرا و نگہبانِ خود است
 اپنے حیلوں ہی سے ہیں لٹی تلو کی راہیں
 راہیں، منزل تو نہیں ہیں کہ اُجڑ کر نہ بس
 زلیست کی طرح سنورتی ہی رہیں گی راہیں
 ”بادبر رقتہ و آئندہ نظر یابد کرد
 بلے! برخیز کہ اندیشہ دگر یابد کرد“

دیوان — ایک مطالعہ

ناصر کاظمی (۱۹۲۵ء — ۱۹۷۵ء) کے جاوید شعری مجموعے ہیں۔ برگ نے، دیوان، پہلی بارش، نشاطِ خواب (اس کے علاوہ ایک منظوم کتھا ”سُر کی چھایا“) —
 — نشاطِ خواب کے علاوہ باقی تمام غزلیات کے مجموعے ہیں۔ ”دیوان“ میں ۹۴ غزلیں اور کچھ متفرق اشعار ہیں یہ مجموعہ ناصر کی شعری عظمت کا بہترین نقش ہے۔
 ناصر کاظمی کی حیاتِ شعری کی ابتداء میں تقسیمِ کالمیہ ہے، تو انتہا پر ۱۹۷۱ء کی شکستِ کالمیہ ہے۔ ان دو المیوں کی چاپ ان کی غزلیات میں صاف نسائی دیتی ہے۔

ناصر نے اتداء میں اپنے پیشرو شاعروں کی آواز میں آواز ملانے کی کوشش کی مگر جلد ہی اپنی آواز پہچاننے لگے اور اپنا منفرد لہجہ دریافت کر لیا۔

یہ منفرد لہجہ جدید حسیت کو اپنانے اور اپنی ذات کے درون اور بیرون میں سفر کرنے کا نتیجہ ہے، چونکہ فراق پہلے شاعر ہیں، جنہوں نے جدید دور کی حسیت کو اپنایا ہے، انہوں نے عشق کی ایک جسمانی سطح دریافت کرنے کے ساتھ ساتھ عاشق اور محبوب کو برابر کی سطح پر لا کھڑا کیا ہے۔ اس لیے ناصر کے ہاں فراق کے انداز کی پرچھائیں اکثر دکھائی دے جاتی ہیں مثلاً فراق کا شعر ہے:

اے دل بے قرار دیکھ، وقت کی کارسازیاں
 عشق کو صبر آگیا، صبر کینے بغیر بھی

ناصر کہتے ہیں:

جداؤں کے زخم دردِ زندگی نے بھر دیے
 تجھے بھی نیند آگئی مجھے بھی صبر آگیا

اور کئی سطحوں پر بھی ناصر کے ہاں فراق کے منفرد لہجے کو کئی نئی کیفیت میں لکھ دیا ہے۔

① اور یاد فراق کی شاعری کی مرکزی علامتیں ہیں۔ یہ ناصر کے ہاں بھی موجود ہیں۔ ناصر کے اشعار میں سے ایک بڑی تعداد انہی دو علامتوں کی حامل ہے۔ جن میں خوبصورت اشعار کی کمی نہیں، فراق اور ناصر کے ہاں رات کا ایسا منظر مختلف ہے مگر دونوں کے ہاں یہ موضوع موجود ہے۔ یہاں ناصر اور فراق کا موازنہ مقصود نہیں، اس لیے یہاں صرف ناصر کے چند اشعار کو بطور مثال پیش کیا جاتا ہے جن میں رات اور یاد کا حوالہ موجود ہے۔

رات : سو گئے لوگ اس حویلی کے ایک کھڑکی مگر کھلی ہے ابھی
تم تو یاد ابھی سے اٹھ بیٹھے شہر میں رات جاگتی ہے ابھی
رات کتنی گزر گئی، بسک اتنی ہمت نہیں کر گھر جاؤں
رین اندھیری ہے اور کنارہ دو چاند نکلے تو پار اُتر جاؤں
یاد: دفعۃً دل میں کسی یاد نے لی انگڑائی اس خرابے میں یہ دیوار کہاں سے آئی
آج کھلنے ہی کو تھا دردِ محبت کا بھرم وہ تو کیسے کر اچانک ہی تری یاد آئی
پھر سادوں رُت کی پولن چلی تم یاد آئے پھرتوں کی پازیب بھی تم یاد آئے
پھر کو بچیں بویں گھاس کے ہرے سمندر میں
رُت آئی پیسے پھووں کی تم یاد آئے

ان موضوعات کا پس منظر ہمیں ناصر کی زندگی میں ملتا ہے، ناصر دیر تک رات کو جاگتے تھے اور رات کو دیر تک سڑکوں پر پھر اُکرتے تھے۔ اس لیے یہ شعر ان کی زندگی سے خود پودے کی طرح اُگے:

رات کو باتیں کرتی ہے خاموشی تصویروں کی
رات گئے تیری یادیں جیسے بارش تیروں کی
وہ میکے کو جگانے والا وہ رات کی نیند اٹانے والا
یہ آج کیا اس کے جی میں آئی کر شام ہوتے ہی گھر گیا وہ
وہ رات کا بے نوا مسافر، وہ تیرا شاعر وہ تیرا ناصر
تری گلی تک تو ہم نے دیکھا تھا، پھر نہ جانے کدھر گیا وہ

ناصر رات کا مسافر تھا اور رات کی خاموشی اس سے ہم کلامی کا شرف پاتی تھی۔

② ناصر کو ہجرت کے کرب سے گزرنا پڑا تھا۔ ہجرت کا المیہ دو گونہ تھا۔ ایک کچھ

چھوڑنے کا غم اور دوسرا اپنی امدادوں، آسوں اور آرزوؤں کو نہ پاسکتے کا غم۔ یہ دونوں غم مل کر ایک طرف یاد کے حوالے سے اس کی شاعری کا حصہ بنے۔ یاد جو تنہائی کی سب سے بڑی نعمت ہے یاد جو رات کے لمحے میں انسان کی رفیق ہے۔ جو انسان کے باطن میں دبے ہیرے کی مانند ہے۔ ناصر کے ہاں یاد کے یہ تینوں حوالے موجود ہیں۔

ناصر کے ہاں ہجرت نے راستے منزل، سفر اور سفر کی علامتوں کو پیدا کیا ہے۔ ان کی ایک مشہور غزل کے دو شعروں میں یہ ساری علامتیں موجود ہیں:

بس ایک منزل ہے بوالہوس کی ہزار رستے ہیں اہل دل کے
یہی تو ہے فرق مجھ میں اُس میں گزر گیا میں ٹھہر گیا وہ
شکستہ پارہ میں کھڑا ہوں گئے دنوں کو بلارہا ہوں!
جو قافلہ میرا ہمسفر تھا، مثالی گرد سفر گیا وہ

ناصر کے ہاں جدید انسان ملتا ہے، جو شک اور یقین کے درمیان ہے۔ یہ جدید انسان ہمیں فراق کے ہاں بھی ملتا ہے۔ بہر حال ناصر کا یہ جدید انسان شک اور یقین کے درمیان عجیب روگ میں مبتلا کھڑا ہے:

اپنی لہر ہے اپنا روگ دریا ہوں اور بیابا ہوں

ناصر کے ہاں فرد کی تنہائی کا مسئلہ بھی بہت شدت سے موجود ہے۔ فرد جو وجود کی سطح پر اپنے بچاؤ کا جتن کر رہا ہے۔ آدمی میلے میں اکیلا ہو گیا ہے آشوب تنہائی ناصر کے ہاں اکثر ایک سوالیہ چھوڑ گیا ہے:

ہر کوئی اپنے غم میں ہے مصروف
کس کو درد آشتا کسے کوئی
میں ہوں رات کا ایک بج رہا ہے
خالی رستا بول رہا ہے
ساری بستی سو گئی ناصتہ
تو اب تک کیوں جاگ رہا ہے

ناصر کے ہاں شاعر (TYPE) نہیں بنا، ایک شخص رہا ہے اس حیثیت سے اُس کے کئی سال
محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد موضوعات پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

دوسرا فرد بھی ہے یعنی محبوب اور سستی کے لوگ بھی ہیں اور شہر بھی ہے جو کہ اپنے تمام منہ بنی اور مثبت حوالوں سمیت موجود ہے۔ اس کے ہاں شہر محبوب کے حوالے سے مفہوم بھی پایا ہے اور یہ آزادانہ طور پر بھی اپنا وجود رکھتا ہے:

دہیں پھر تانوں میں بھی خاک کی نسبت ہے

اس بھرے شہر میں ہے ایک گلی

نئے کپڑے بدل کر جاؤں کہاں اور بال سناؤں کس کے لیے
وہ شخص تو شہر ہی چھوڑ گیا، میں باہر جاؤں کس کے لیے
جس دھوپ کی دل میں ٹھنڈک تھی وہ دھوپ اسی کے ساتھ گئی
ان عبقی بلتی گلیوں میں اب خاک اٹاؤں کس کے لیے

اڑ رہے ہیں شہر میں تنگ رنگ رنگ جگمگاٹھا گلن سبست آگئی
موہنے لُبھانے والے پیارے پیارے لوگ دیکھنا چمن چمن سبست آگئی

ناصر کے ہاں زندگی کے جدید و قدیم مظاہر دونوں پہلو پہلو موجود ہیں۔ جہاں کوئل، چڑیاں، درخت، پھول، گھاس، تارے ناصر کے شعروں میں موجود ہیں۔ وہیں ریل، بسیجی، سٹیشن بھی ان کے اشعار میں موجود ہیں۔ یہی جدید غزل کی پہچان ہے۔ ناصر نے نئے لفظوں کو اور نئی علامتوں کو غزل میں اس طرح باندھا ہے کہ یہ غزل کے مزاج سے ہم آہنگ ہو گئے ہیں:

آنکھ میں پھر چڑیاں بولیں تواب سو کر اٹھا ہوگا

سب اپنے گھروں میں لمبی تان کے سوتے ہیں

اور درگاہوں کی صدا کچھ کہتی ہے

جب صبح کو چڑیاں باری باری بولتی ہیں

کوئی ناموس اداس تو کچھ کہتی ہے

جب رات کو تارے باری باری جباگتے ہیں

کوئی ڈوبے ہوئے تاروں کی ندا کچھ کہتی ہے

ریل کی گری سیٹی سن کر رات کا جھلک گونجا ہوگا

شہر کے خالی سٹیشن پر کوئی مسافر اترے ہوگا

(۱۷)

ناصر کے ہاں فراق کی طرح محبوب کی انسانی حیثیت برقرار رہتی ہے۔ محبوب ایک (TYPE) نہیں ہے بلکہ انسان ہے، جس کے ہاں انسانی مسائل ہیں وہ عام انسانوں کی طرح بعض مجبوریات بھی رکھتا ہے اور عام انسانوں کی طرح بے وفائی کا مرتکب بھی ہوتا ہے۔ ناصر غائب جیسا عاشق نہیں کہ محبوب کو خدا کے حوالے بھی نہ کر سکے۔ اس کا محبوب دوسروں کو خط لکھتے ہوئے بھی ناصر سے ہم رشتہ نہ رہتا ہے:

مرے چوے ہوئے ہاتھوں سے اوروں کو خط لکھا ہوگا
ناصر کے ہاں محبوب کی جسمانی حیثیت کی مجبوریات موجود ہیں۔ وہ محبوب کی اس اعلیٰ سطح پر نہیں پہنچا، جہاں وہ انسان نہ رہے وہ کبھی عاشق کے کاندھے پر ہاتھ رکھ کر اس کا ہنسر بھی بن جاتا ہے اور کبھی بے وفائی کا مرتکب بھی ہوتا ہے:

بھیک چلیں اب رات کی بلیں تو اب تھک کر سویا ہوگا
ایک سے ترا پھول سا نازک ہاتھ تھا میرے شانوں پر
ایک یہ دقت کہ میں تنہا اور دکھ کے کانٹوں کا جنگل

(۱۸)

ناصر کے ہاں محبوب اور عاشق ایک ہی سطح کے انسان ہیں۔ دونوں کے رویے ایک سے ہیں دونوں بے وفائی بھی کر سکتے ہیں اور پیار بھی کر سکتے ہیں سونا کی روایتی صورت عاشق کے

ہاں بھی نہیں ملتی۔ ناصر کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

✓ جدا ہوئے ہیں بہت لوگ ایک تم بھی ہیں
✓ یہ کیا کہ ایک طور سے گزرے تمام عمر
✓ نیت شوق بھرنے جانے کیسے
✓ مجھ سے آنکھ ملائے کون
اب اتنی بات پر کیا زندگی حرام کریں
جی چاہتا ہے اب کوئی ترے سوا بھی ہو
تو بھی دل سے اتر نہ جانے کیسے
میں تیرا آئینہ ہوں
تو ہے اور بے خواب در پہنچے
میں ہوں اور انسان گلی
میں نے بھی اُس سے کوئی بات نہ کی
یہ مجھے بیٹھ بیٹھ کیسے سوچھی
ایک دم اس کے ہونٹ چوم لیے
ایک دم اسکا ہاتھ تھوڑ دیا
جانے کیا بات درمیاں آئی

ناصر کے ہاں ایک کمی کا احساس خاص طور پر لگتا ہے کہ اس کے ہاں محبوب زیادہ متحرک شخصیت

نہیں ہے بلکہ وہ ایک ایسا شخص ہے جو ایک ہی قسم کا محبوب ملتا ہے۔ محبوب کی وہ صورت تو

ہمیں تاثیر کے ہاں ملتی ہے، ناصر کے ہاں نہیں جو مجلسوں میں تو ہنس بول لیتا ہے۔ مگر اس سے آگے بڑھنے کے لیے تیار نہیں۔ ویسے بھی ناصر کا عشق کچی عمر کا عشق لگتا ہے۔ پختہ عمر کا عشق ناصر کو نصیب نہ ہو سکا۔

کچی عمر میں کچے رنگ ہنس مکھ بھولے بھلے پھول

ریار دل کی رات میں چراغ سا جلا گیا
لا نہیں تو کیا ہوا، وہ شعل تو دکھ گیا
وہ دوستی تو خیر اب نصیب دشمنان ہوئی
وہ چھوٹی چھوٹی رنجشوں کا لطف بھی چلا گیا

کچی عمر کے عشق کی مجبوری ہے کہ اس کی زیادہ سطحیں نہیں ہوتیں۔ اس صورت میں انسانی نفسیات کے بے شمار گوشے پوشیدہ رہتے ہیں۔ عاشق کو محبوب کی نفسیات سمجھنے کی ضرورت ہوتی ہے نہ ملت۔ اس طرح انسانی شخصیت کے اسرار اس کے لیے پوشیدہ ہی رہتے ہیں اور یہ ناصر کے لیے پوشیدہ ہی رہے، بے نقاب نہ ہو سکے، اور ناصر کے ہاں اکثرے شعروں کی بھر مار ہو گئی۔ اسی لیے ناصر کے ہاں فکر کی اعلیٰ سطح دریافت نہ ہو سکی۔

⑥ ناصر کے ہاں سیاسی صورت حال بھی ملتی ہے، ناصر کا دور جبر کا دور تھا۔ یہ جبر سیاسی بھی تھا، سماجی بھی اور معاشرتی بھی۔ ناصر نے جبر کی مختلف صورتوں کو بیان کیا ہے مگر کہیں بھی آواز کو زیادہ بلند نہیں کیا۔ اس میں ان کا دھما لہجہ برقرار رہا ہے۔ انہوں نے کہیں بھی لاؤڈ سپیکر میں بولنے کی کوشش نہیں کی:

✓ جنہیں زندگی کا شعور تھا، انہیں بے زری نے غمگینا دیا
جو گراں تھے سیئہ خاک پر وہی بن کے بیٹھے ہیں معتبر

✓ دم گھٹا جاتا ہے افسردہ دنی سے، یارو
کوئی افواہ ہی پھیلاؤ کہ کچھ رات کٹے

✓ چند گھرانوں نے بل جُل کرز کتنے گھروں کا حق چھینا ہے

✓ باہر کی مٹی کے بدے گھر کا سونا زنج دیا ہے

⑦ ناصر نے ۱۹۷۱ء کے المیہ مشرقی پاکستان کو بھی بڑے کرسکے ساتھ محسوس کیا ہے یہ کرب ان کی چند عزتوں میں ڈھل گیا خصوصاً وہ غزنیوں کے مطلع ہیں:

دیں سبز تھیلوں کا یہ سفر ہے میلوں کا

دُھواں سا ہے جو یہ اکاش کے کنارے پر

لگی ہے آگ کہیں رات سے کنارے پر

وہ ساحلوں پہ گانے والے کیا ہوئے

وہ کشتیاں چلانے والے کیا ہوئے

بہ بھی ایک المیہ ہے کہ سقوط ڈھاکہ ہمارے ادب کا موضوع نہ بن سکا، اس لیے یہ غنیت ہے کہ ناصر کے ہاں یہ موضوع موجود ملتا ہے۔

ناصر کے ہاں مسلسل غزل کا تجربہ بھی موجود ہے۔ اس کی اکثر غزلوں میں ایک بنیادی خیال مختلف حوالوں سے ایک غزل میں موجود ہے۔ مسلسل غزل کی بہترین مثال وہ غزل ہے جس کا مطلع ہے:

حیرم انکار کی سزا ہی دے

مے حق میں بھی کچھ شنہا ہی دے

ویسے ”دیوان“ کی بہت سی غزلوں کو غزلِ مسلسل کا نام دیا جاسکتا ہے۔ ناصر کے ہاں بھرتی کے اشعار بھی موجود ہیں، جو جدید دور کی بے معنویت کا فطری نتیجہ ہے مثلاً:

تُو بستا کیا تجھے ثواب ملا خیر میں نے تورات کاٹ ہی لی

آ بھی جا میرے دل کے صد نشیں کب سے خالی پڑی ہے یہ گُرسی

سونہا سیم سفید قمیض ! گورے ہاتھ، سنہرے پھول

جیسا بدن ویسا ہی لباس جیسی مٹی دیسے پھول

بہر حال ناصر نے اُداسی کو تہذیب بنا دیا۔ یہی اُس کا کارنامہ ہے۔ اُداسی ہماری زندگی

کے کرب کا نتیجہ ہے۔ اُداسی ہر دور کے سدھارتھ کا مقدر رہی ہے، صرف ہمدردانہ

جذبہ درکار ہے اُسی سے ناصر کی شاعری کا مزاج متعین ہوتا ہے۔ ناصر کی اُداسی اس

کا ذاتی تجربہ نہیں رہی تہذیب کا مزاج بن گئی ہے:

یوں تو شبِ نیم بھی ہے دریا یوں تو دریا بھی پیاسا ہے

ناصر کی شاعری کا ایک حوالہ اساطیر اور داستانوں سے کسبِ فیض کا حوالہ ہے۔ اس کے

ہاں داستانوی اور اساطیری علامتیں بھی موجود ہیں جو شعر کو بہت سے معنی دے دیتی ہیں:

محکم دلائل کے ساتھ ساتھ اساتیر اور داستانوں سے کسبِ فیض کا حوالہ ہے۔ اس کے

سیرۃ النبیؐ — ایک مطالعہ

علامہ شبلی نعمانی (۱۸۵۷ء - ۱۹۱۴ء) کی عظیم تصنیف سیرۃ النبیؐ ۱۳۳۶ھ میں لکھی گئی۔ یہ علامہ شبلی کی ہی نہیں اردو کی چند اہم تصانیف میں شامل ہونے کے قابل ہے۔ اس پر تنقید و تبصرہ سے پہلے سیرت کے بارے میں چند بنیادی باتوں کا تذکرہ بے جا نہ ہوگا۔ سیرت کیا ہے؟ لغات میں اس کا معنی طریقہ اور راستہ ہے مگر اصطلاح میں یہ لفظ حضور اکرمؐ کے حالات و افکار اور تعلیمات کے مجموعے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ فقہاء و محدثین کے ہاں سیرت معنای اور جہاد کے معنوں میں مستعمل ہے۔ اسی لیے ابتدائی سیرت نگاروں نے سیرت پر جو کتب تحریر کیں۔ ان میں غزوات کا ذکر زیادہ کیا گیا۔ بعد میں یہ فن غزوات کے لیے مخصوص نہ رہا۔ بلکہ اس میں حضور اکرمؐ کی زندگی کے دوسرے پہلو بھی شامل ہو گئے۔ ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ حدیث اور سیرت میں کیا فرق ہے؟ حدیث میں تین باتوں کا تذکرہ ملتا ہے کہ حضور اکرمؐ نے کیا کیا؟ کیا فرمایا اور آپ کے سامنے کیا ہوا؟

سیرت میں بھی انہی تین باتوں کا ذکر ملتا ہے۔ مگر فرق یہ ہوتا ہے کہ محدثین کے مد نظر احکام و مسائل معلوم کرنا ہوتا ہے اور سیرت نگار کا موضوع آپؐ کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو جاننا ہوتا ہے۔ محدثین کے نزدیک آپؐ کے اقوال و افعال بنیادی اہمیت رکھتے ہیں اور سیرت نگار کے نزدیک آپؐ کی ذات اقدس۔ موضوع کے اس فرق کے علاوہ دوسرا فرق طریق کار میں ہوتا ہے۔ حدیث کے لیے چھان بھٹک اور جرح و تنقید کے اصول سخت ہیں جبکہ سیرت میں ایسا نہیں ہے۔ ان دو باتوں کے فرق کے علاوہ ایک فرق واقعات کے بارے میں بھی ملتا ہے۔ یہاں حدیث اور سیرت کی کتابوں میں اختلاف ہمیشہ تضاد ملتا ہے۔ مثلاً غزوہ ذات الرقاع مشہور غزوہ ہے اکثر محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

سیرت نگاروں کی رائے میں یہ فتح خیبر سے پہلا واقع ہوا جبکہ محدثین اسے فتح خیبر کے بعد کا واقعہ مانتے ہیں۔ ایک مشہور سیرت نگار دمیاطی سیرت نگاروں کے اتفاق کو صحیحین کی روایت پر ترجیح دیتے ہیں۔ ہمیں تفصیلی مطالعے کے نتیجے میں محدثین اور سیرت نگاروں کے مابین واقعات کے بیان میں بے شمار اختلافات اور کئی تضادات نظر آتے ہیں۔ اس اختلاف کا حل کیا ہے؟ کیا ایک کو درست اور دوسری کو غلط قرار دے دیا جائے یا کوئی دوسرا اصول اپنایا جاسکتا ہے۔ محدثین نے متضاد اور متخالف احادیث کے بارے میں تین طریقے اپنائے ہیں:

- (۱) مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کی۔
 - (۲) صحیح اور سقیم میں امتیاز پیدا کرنے کے ایک کو ترجیح دی۔
 - (۳) تقدیم اور تاخیر کا تعین کر کے ایک کو دوسری کا ناسخ قرار دیا۔
- تطبیق، ترجیح اور نسخ کے ہی تینوں طریقے ہمیں کتب سیرت میں بھی عام ملتے ہیں۔

دوسرا سوال یہ ہے کہ سیرت نگاری کی ابتداء کب ہوئی؟

عمر ابن عبد العزیز کے دور میں سیرت کے مضامین پڑھانے کا آغاز ہوا۔ ان کے دور میں اس فن کو فروغ ہوا تو صاحب تسلیم علماء نے اس فن میں تصنیف و تالیف کا آغاز کیا۔ حضرت عمر بن عبد العزیز سے قبل حدیث و سیرت کا بیشتر سرمایہ سینہ پر سینہ منتقل ہوتا رہا تھا۔

سیرت نگاری کی ابتداء ہی میں بعض ایسے اہل قلم سامنے آئے، جن کو بارے میں محدثین پسندیدہ رائے نہ رکھتے تھے اور بعض مصنف خود بھی غیر محتاط تھے۔ ان مصنفین کے بارے میں متضاد آراء سامنے آئیں۔ مثلاً ابتدائی سیرت نگاروں میں سے محمد بن اسحاق کو امام احمد بن حنبل نے غیر ثقہ قرار دیا کیونکہ یہ یہود اور نصاریٰ سے روایتیں نقل کرنے میں محتاط نہیں تھے۔ مگر امام بخاری نے عزوات اور قرأت خلف الامام میں ان سے روایات نقل کی ہیں۔ سیرت نگاری کے سلسلے میں دوسرا اہم نام عمر ابن الواقدی کا ہے۔ ان کو حدیث کے معاملے میں غیر معتبر سمجھا جاتا ہے مگر سیرت نگاری کے معاملہ میں ان کی کثرت نے بھی ان کو بعض کتب پر مشتمل لائبریری

بارے میں رائے اچھی نہیں ہے
اردو میں سیرت نگاری کی ابتداء ترجموں سے ہوئی۔ سب سے پہلے شیخ عبدالحق محدث دہلوی
کی کتاب ”مدارج النبیوت“ کا اردو ترجمہ ہوا۔ پھر شاہ ولی اللہ کی ”سورۃ المحزون“ کا ترجمہ ہوا۔
پھر ”شہائل ترمذی“ کا اردو ترجمہ سامنے آیا۔ پھر تراجم کے ساتھ مستقل تصانیف کا سلسلہ
شروع ہوا اور سیرت پر دقیق ذخیرہ جمع ہو گیا۔

اب سیرت کے بارے میں تیسرا سوال زیر بحث لایا جانا ضروری ہے اور وہ ہے کہ
سیرت لکھنے کی ضرورت کیا ہے؟

(۱) مسلمان حضور اکرم کی ذات اقدس سے وابہانہ لگاؤ رکھتے ہیں۔ اس لگاؤ کا لازمی
نتیجہ ہے کہ مسلمان حضور اکرم کی مقدس زندگی کا مطالعہ کرتے ہیں۔

(۲) اللہ تعالیٰ کا فرمان ہے **وَكُنْزَنَا كِتَابًا ذَكْوٰی** (اور ہم نے آپ کا ذکر بلند کر دیا)
یہ خداوند قدوس کے اس وعدے کی عملی تعبیر بھی ہے۔

(۳) قرآن مجید کا فرمان ہے: **مَنْ يَطْعِ الرَّسُولَ فَقَدْ اطَاعَ اللّٰهَ** (جس نے رسول اکرم
کی اطاعت کی، پس اس نے اللہ کی اطاعت کی) اس لیے ضروری ہے کہ حضور اکرم
کی ذات اقدس کے بارے میں پہچان پیدا کی جائے۔

(۴) سیرت کی علم الکلام کے نقطہ نظر سے بھی خصوصی اہمیت ہے۔ ایمان کے لیے
اللہ تعالیٰ پر ایمان لانے کے ساتھ ساتھ اللہ تعالیٰ کے رسول صلی اللہ علیہ وسلم
پر بھی ایمان لانا ضروری ہے۔ سیرت ایمان بالرسول کو عقلی اور تاریخی جواز مہیا
کرتی ہے۔

(۵) مستشرقین اور مخالفین اسلام نے حضور اکرم کی حیات طیبہ پر بعض ناروا
الزامات عاید کر کے اسلام کی بنیاد کو منہدم کرنے کی کوشش کی، اس
کے لیے ضروری ہے کہ سیرت پر صحیح کتب سامنے آئیں تاکہ ان کا ازار ممکن ہو سکے
مداصل مستشرقین اور مخالفین میں سے بعض بغض و عناد کے نقطہ نظر
سے سیرت کی کتب کا مطالعہ کر کے اپنے نقطہ نظر کے موافق مواد ایک خاص زاویے
سے جمع کر دیتے ہیں۔ دوسرے جنہیں غیر جانبداری کا دعویٰ ہے، وہ بھی اُس انداز
میں سیرت نہیں لکھ سکتے، جس انداز میں ایک مسلمان لکھ سکتا ہے۔ اس کی وجوہات

یہ ہیں:

(۱) غیر مسلم سیرت النبیؐ کے بنیادی مآخذ قرآن و حدیث کو چند اہم نہیں سمجھتے۔ ان کا سارا انحصار کتب سیرت پر ہوتا ہے۔

(۲) محدثین نے راویوں کے سچے اور جھوٹے ہونے کے بارے میں اسماء الرجال کے نام سے ایک عظیم فن کی بنیاد رکھی اور ایک مستشرق سپرنگ کے قول کے مطابق اسماء الرجال کی کتابوں میں دس لاکھ راویوں کے حالات ملتے ہیں۔ غیر مسلم سیرت نگار ان اصولوں سے ہرگز اعتنا نہیں کرتے۔

(۳) غیر مسلم سیرت نگار مضمون اگر تم کو نبی اور رسول نہ ماننے کی وجہ سے آپ کے اعمال و افعال کو خدائی احکام کے تناظر میں دیکھنے کی بجائے شخصی میلانات کے حوالے سے جانچنے کی کوشش کرتے ہیں اور اسی دوایات نقل کرنے سے گریز نہیں کرتے، جو واقعہ کے لحاظ سے غلط ہوں مگر اس مخصوص صورت حال میں ایسا ہونا ممکن ہو۔

اب شبلی نعمانی کی ”سیرت النبیؐ“ کا مطالعہ پیش کیا جاتا ہے کہ شبلی سیرت نگاری کی مشکلات سے کس طرح عہدہ بٹا ہوئے اور انہوں نے سیرت کی ضروریات کو کس حد تک پورا کیا؟

شبلی نعمانی کتاب کے سرنامہ پر لکھتے ہیں:

”ایک گداٹے بے نوا شہنشاہ کونین کے دربار میں خلوص و عقیدت کی تذرے کر آیا ہے“

زحیم استین بردار دگوہر راتماش کن
شبلی

(سیرت النبیؐ، صفحہ: ۱۱)

گویا ابتدا، عقیدت اور عقیدے سے ہو رہی ہے۔ اب آگے دیکھنا چاہیے کہ شبلی کیسا کہتے ہیں۔ سرنامہ سے آگے مقدمہ (۱) ہے، جو ۹۸ صفحات پر محیط ہے۔ اس میں شبلی نے مندرجہ ذیل موضوعات پر روشنی ڈالی ہے۔

(۱) سیرت نبویؐ کی تالیف کی ضرورت۔

(۲) فن سیرت کی ابتداء اور تحریری سرمایہ۔

(۳) مغازی۔

(۴) تصنیف قرالیف کی ابتداء سلطنت کی وجہ سے ہوئی۔

(۵) مغازی پر خاص توجہ۔

(۶) صحت کا خد۔

(۷) ہدایت کی ابتداء

(۸) تبصرہ

(۹) یورپین تصنیفات سیرۃ پر تبصرہ۔

اس کے بعد مقدمہ (۲) ہے، جس میں تاریخ عرب قبل از اسلام پر بحث کی گئی ہے۔ علامہ شبلی نے مقدمہ (۱) میں فن سیرت کی ابتداء و ارتقاء کی تفصیل بیان کرنے کے بعد ایک تفصیلی تبصرے میں سیرت نگاروں کے روایت اور دایت کے اصولوں کا تنقیدی جائزہ لیا ہے۔ آخر میں انہوں نے نتائج بحث کو سمیٹتے ہوئے لکھا ہے:

”۱) سب سے پہلے واقعہ کی تلاش قرآن مجید میں پھر احادیث صحیحہ میں پھر عام احادیث میں کرنی چاہیے۔ اگر نہ ملے تو روایات سیرت کی طرف توجہ کی جائے۔

(۲) کتب سیرت محتاج تنقیح ہیں۔ اور ان کے روایات و اسناد کی تنقید لازم ہے۔

(۳) سیرت کی روایتیں باعتبار پایہ صحت، احادیث کی روایتوں سے فروتر ہیں، اس لیے بصورت اختلاف احادیث کی روایات کو ہمیشہ ترجیح دی جائے گی۔

(۴) بصورت اختلاف روایات احادیث رواۃ الزیاد فقہ و موشش کی روایات کو دوسروں پر ترجیح ہوگی۔

(۵) سیرت کے واقعات میں سلسلہ علت و معلول کی تلاش نہایت ضروری ہے۔

(۶) نوعیت واقعہ کے لحاظ سے شہادت کا معیار قائم کرنا چاہیے۔

(۷) روایت میں اصل واقعہ کس قدر ہے؟ اور راوی کی خاقی رائے و فہم کا کس قدر جزو شامل ہے؟

(۸) اسباب خارجی کا کس قدر اثر ہے؟

(۹) جو روایت عام وجود عقلی، مشاہدہ عام اصولِ مسلمہ اور قرآنِ حال کے خلاف ہوگی لائقِ حجت نہ ہوگی۔

(۱۰) اہم موضوع پر مختلف روایات کی تطبیق و جمع سے اس کی تسلی

کر لینی چاہیئے کہ راوی سے ادائے مفہوم میں تو غلطی نہیں ہوئی ہے

(۱۱) روایات احاد کو موضوع کی اہمیت اور قرآنِ حال کی مطابقت کے لحاظ سے قبول کر لینا چاہیئے؟

(سیرۃ النبی، صفحہ: ۸۰)

مسلمانوں کی سیرۃ نگاری کے بعد علامہ شبلی نے یورپین مصنفین کی سیرت نگاری کا جائزہ لیا ہے اور اس کا تفصیلی تذکرہ کیا ہے کہ انہوں نے کہاں کہاں ٹھوکر کھائی ہیں۔ آخر میں یورپین مصنفین کے مشترک غلطیوں کی فہرست یہاں پیش کی ہے:

(۱) ”آحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کی زندگی مکہ معظمہ تک پیغمبرانہ زندگی ہے، لیکن مدینہ جا کر حبیب زور و قوت حاصل ہوتی ہے، تو دفعۃً پیغمبری بادشاہی سے بدل جاتی ہے اور اس کے جو لوازم ہیں، یعنی لشکر کشی، قتل، انتقام

خونریزی، خود بخود پیرا ہو جاتے ہیں۔

(۲) کثرت ازدواج اور میلان الی النساء۔

(۳) مذہب کی اشاعت جبر اور زور سے۔

(۴) لونڈی غلام بنانے کی اجازت اور اس پر عمل۔

(۵) دنیا داروں کی کسی حکمت عملی اور بہانہ جوئی۔

(صفحہ: ۹۴، ۹۵)

یہ وہ سوالات ہیں، جو اس دور کے تمام متکلمین کے ہاں زیر بحث ملتے ہیں۔

سر سید، مولوی چراغ علی اور سید امیر علی نے ان سوالوں پر بحث کی اور ان کا جواب دینے کی کوشش کی۔ ان سب مصنفین کے ہاں ان اہزادات کی تردید ملتی ہے۔
محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

خصوصاً پہلے، تیسرے اور چوتھے الزام کو رد کر کے انہوں نے اسلام کا دامن بچانے کی کوشش کی ہے۔ یہی نقطہ نظر علامہ شبلی کے ہاں بھی ملتا ہے۔
مذکورہ تبصرہ کے بعد شبلی نے اُن اصولوں کا تذکرہ کیا ہے، جنہیں اس کتاب میں ملحوظ رکھا گیا ہے۔ علامہ شبلی لکھتے ہیں :

”ا) سب سے پہلے سیرت کے واقعات کے متعلق جو کچھ قرآن مجید میں مذکور ہے، اُن کو سب پر مقدم رکھا ہے، یہ قطعاً ثابت ہے کہ سیرت سے واقعات کے متعلق خود قرآن مجید میں ایسی تصریحات یا اشارے موجود ہیں، جن سے اختلافی مباحث کا فیصلہ ہو جاتا ہے، لیکن لوگوں نے آیات قرآنی پر اچھی طرح نظر نہیں ڈالی، اس لئے وہ مباحث غیر منفصل رہ گئے۔“

”ب) قرآن مجید کے بعد حدیث کا درجہ ہے، احادیث صحیحہ کے سامنے سیرت کی روایتیں نظر انداز کر دی ہیں، جو واقعات بخاری و مسلم وغیرہ میں مذکور ہیں، ان کے مقابلہ میں سیرت یا تاریخ کی روایت کی کوئی ضرورت نہیں۔ اریاب سیر کو ایک بڑی غلطی یہ ہوئی کہ وہ واقعات کو کتب حدیث میں اُن موقعوں پر ڈھونڈھتے ہیں، جہاں عنوان اور مضمون کے لحاظ سے اس کو درج ہونا چاہیے۔ جب اُن کو ان موقعوں پر کوئی روایت نہیں ملتی، تو وہ کم درجہ کی روایتوں کو لے لیتے ہیں، لیکن کتب حدیث میں ہر قسم کے نہایت تفصیلی واقعات ضمنی موقعوں پر روایت میں آجاتے ہیں، اس لئے اگر عام استقراء اور تفحص سے کام لیا جائے، تو تمام اہم واقعات میں خود صحاح ستہ کی روایتیں مل جاتی ہیں۔ ہماری اس کتاب کی بڑی خصوصیت یہی ہے کہ اکثر تفصیلی واقعات ہم نے حدیث کی کتابوں سے ڈھونڈ کر میا کئے، جو اہل سیر کی نظر سے بالکل اچھل رہ گئے تھے۔“

”ج) روزمرہ اور عام واقعات میں ابن سعد، ابن ہشام اور طبری کی عام روایتیں کافی خیال کی ہیں۔ لیکن جو واقعات کچھ بھی اہمیت رکھتے ہیں،

اُن کے متعلق تنقید اور تحقیق سے کام لیا ہے اور تا امکان کد و کاوش کی ہے، اس نماص ضرورت کے لیے ہم نے پہلا کام یہ کیا کہ ابن ہشام، ابن سعد اور طبری کے تمام مرقاۃ کے نام الگ کر لیے، جن کی تعداد سینکڑوں سے متجاوز ہے، پھر اسماء الرجال کی کتابوں سے اُن کی جرح و تعدیل کا نقشہ تیار کر لیا کہ جس سلسلہ روایت کی تحقیق مقصود ہو آسانی ہو جائے۔

(۴) جن فروگزاشتوں کی تفصیل اور پرگزرجکی ہے، جہاں تک ممکن تھا، ان کی اصلاح اور تلافی کی ہے۔ (صفحہ: ۹۵، ۹۶)

علامہ کی اس خود اختیار کردہ کھٹن راہ کو طے کرنا بہت مشکل تھا۔ مگر علامہ نے اسے عدم اور بہت سے طے کیا۔ سیرۃ کا انتساب عقیدے اور عقیدت کا حوالہ لیے ہوئے ہے اور مقدمے کی یہ تفصیلات عقیدے اور تحقیق کی یکجائی کا منظر پیش کرتی ہیں۔ اب دیکھنا یہ چاہیے کہ آیا علامہ نے سیرۃ میں عقیدت اور عقیدے پر تحقیق کو قربان کر دیا ہے یا ان دونوں کو ساتھ ساتھ چلایا ہے۔ یہ بات تو بہر حال واضح ہے کہ وہ تحقیق پر عقیدے کو قربان کرنے کے لیے کبھی تیار نہ ہو سکتے تھے کیونکہ ان اصول تحقیق کا مرکز بھی تو عقیدہ ہی ہے۔

ظہور قدسی کا باب عقیدت کے اظہار کا خوبصورت نمونہ ہے۔ یہ ادب کا بھی ایک اعلیٰ نمونہ ہے۔ ظہور قدسی کے حوالے سے بہت سی روایات مشہور ہیں، جنہیں عقیدت نے پروان چڑھایا ہے مگر تحقیق نے ان کو رد کر دیا ہے۔ یہ روایات ظاہری طور پر غلط اور معنوی لحاظ سے درست ہیں۔ یعنی انہیں بطور استعارہ ماننے میں کوئی قیاحت نہیں مگر انہیں امر واقعہ ماننا غلط ہے۔ علامہ نے ان روایات کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

”ابو باب سیر اپنے محدود پیرائے بیان میں لکھتے ہیں کہ آج کی رات ایوان کسریٰ کے ۱۴ کنگے گر گئے، آشکہ فارسی بھگ گیا، دریائے سادہ خشک ہو گیا، لیکن سچ یہ ہے کہ ایوان کسریٰ نہیں بلکہ شانِ عجم شوکتِ روم، اوجِ چین کے قصر طے ملکِ کوس گر گئے، آشکہ فارسی نہیں بلکہ جویشہ، آشکہ کف، آذکہ گری محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد موضوع پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

سرد ہو کر رہ گئے، صنم فانوں میں خاک اڑنے لگی، بُت کدے خاک میں گئے، شیرازہِ مجوسیت بکھر گیا، نصرائیت کے اوراقِ خزاں دیدہ ایک ایک کر کے جھڑ گئے۔، (صفحہ: ۱۵۹)

محولہ بالا اقتباس سیرۃ النبی کے مجبوس مزاج کی نمائندگی کرتا ہے۔ انہوں نے موضوع روایات کو امر واقعہ کے طور پر نہیں، استعارہ کے طور پر مانا ہے۔ اس طرح حقیقت اور مبالغہ کا اختلاف ختم ہو گیا۔ علامہ مبالغہ کرتے ہیں مگر ان کا مبالغہ استعارے کا لباس پہن لیتا ہے۔ اور حقیقت سے متصادف نہیں رہتا۔ اس مذکورہ اقتباس میں استعارے کی مدد سے ادبی حسن پیدا کیا گیا ہے اور فارسی تراکیب نے اس میں رنگینی پیدا کر دی ہے۔ استعارہ اور فارسی عربی تراکیب پوری کتاب میں موجود ہیں علامہ شبلی نے جس طرح حقیقت اور عقیدت کو ساتھ ساتھ رکھا ہے، وہیں واقعہ اور عقیدے کو ساتھ ساتھ لائے ہیں، جہاں تھوہیل قبلہ کا واقعہ لکھا ہے، وہیں اس کا عقلی و نقلی جواز بھی پیش کیا ہے، جہاں غزوات کی تفصیل تلمیذ کی ہے، وہیں ایک یورے باب میں اس کی عقلی و نقلی توجیہ بھی پیش کی ہے سیرت کے آخری باب کا عنوان ہی غزوات پر دوبارہ نظر ہے جو صفحہ ۵۱۹ سے صفحہ ۵۶۱ تک محیط ہے۔ اس باب میں انہوں نے غزواتِ نبوی کا تاریخی جواز پیش کیا ہے۔ اس کے لئے انہوں نے ابتداء میں عرب میں ہونے والی جنگوں کا منظر نامہ پیش کیا ہے۔ اور پھر اس پس منظر میں غزواتِ نبوی کی حقیقت بیان کی ہے۔

علامہ بنیادی طور پر مؤرخ ہیں۔ وہ اپنی سوانح عمریوں میں بھی سوانح نگار سے زیادہ مؤرخ نظر آتے ہیں۔ وہ ہر شخصیت کو اس کے دور کے تناظر میں دیکھتے ہیں۔ سیرت میں بھی وہ ایک مؤرخ کے طور پر موجود نظر آتے ہیں۔ انہوں نے حضور اکرمؐ سے پہلے اور ان کے دور کے عرب کی ایک جامع تصویر پیش کی ہے۔ اس تصویر میں حضور اکرمؐ کی عظمت کے نقوش نمایاں ہو کر سامنے آتے ہیں۔

علامہ شبلی کو سیرت لکھتے ہوئے ایک مشکل بھی تھی اور ایک آسانی بھی وہ یہ کہ حضور اکرمؐ کی زندگی کے بے شمار واقعات موجود ہیں۔ اس لیے سوانح نگار کے لئے آپ کی حیاتِ طیبہ کی جامع تصویر پیش کرنا کچھ ایسا مشکل بھی نہیں۔ مگر مشکل یہ ہے کہ ان

واقعات میں صبح اور غلط کی تبلیہ ہو چکی ہے۔ اس لئے درست واقعات کا انتخاب واقعی ایک کٹھن حرج ہے۔ مگر شبلی نے یہ کٹھن مرحلہ بہر حال طے کیا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ان کے اصول تحقیق بڑے ٹھوس ہیں، جن کا حوالہ پہلے دیا جا چکا ہے۔

علامہ شبلی نے سیرۃ النبیؐ میں بے شمار کلامی موضوعات کو پھیلے اور ایک متکلم کے فرائض احسن طریق پر انجام دیے ہیں۔ انہوں نے جدید تہذیب میں اسلام کی افادیت اور معنویت تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اور اس میں کامیاب رہے ہیں۔ مختصر یہ کہ سیرۃ النبیؐ حضور اقدسؐ کی حیات طیبہ کا ایک بھرپور نقش ہے، جو اپنے خوبصورت انداز بیان کی وجہ سے نقش جمیل کہا جاسکتا ہے۔ اس میں واقعہ بھی ہے۔ اور واقعیت بھی، عقیدہ بھی ہے اور عقیدت بھی۔ یہی ”سیرۃ النبیؐ“ کی انفرادیت بھی ہے اور جواز بھی اور اسی میں اس کی عظمت کا راز ہے۔

چند ہم عصر — ایک مطالعہ

چند ہم مولوی عبدالحق کے خاکوں کا مجموعہ ہے۔ اس میں چوبیس خاکے ہیں جن میں سے پروفیسر مرزا حیرت والا مضمون مولوی صاحب کی تصنیف نہیں ترجیح دیتے۔ دیگر خاکوں میں سے کچھ تو مقدمے یا تبصرے ہیں۔ مثلاً ”محسن الملک“ ”تذکرۃ محسن“ کا مقدمہ ہے۔ ”مولانا محمد علی مرحوم“ ”سیرت محمد علی“ پر تبصرہ ہے۔ ”آورشخ غلام قادر گرامی“ ”دیوان گرامی“ پر تبصرہ ہے۔ بعض خاکے مختلف شخصیات کی وفات پر مختصر تاثر کی حیثیت

رکھتے ہیں۔ مثلاً حکیم امتیاز الدین، مولانا وحید الدین سلیم، ڈاکٹر عبدالرحمن بھڑی، عبدالرحمن صدیقی، ڈاکٹر محمد اقبال اور مولانا مسرت موہانی وغیرہم پر ان کے خاکے ان کی وفات پر مختصر تاثرات ہیں۔ مگر مولوی عبدالحق کی نظر اس قدر گہری تھی کہ انہوں نے ان مختصر تاثراتی مضامین کو اسمائے صفت کی فہرست نہیں بننے دیا۔ ان شخصیات کی نمایاں خصوصیات کو بڑے سلیقے اور بصیرت سے پیش کر دیا۔

۵) اس مجموعے کا طویل ترین خاکہ سر سید احمد خاں کلہیے، جو ۱۲۱ صفحات پر مشتمل ہے دیگر طویل خاکوں میں ”مولوی چراغ علی“، ”شمس العلماء ڈاکٹر سید علی بلگرامی“ اور عماد الملک کے خاکے ہیں۔

۶) دیباچی صفحہ ۱۲ کے خاکوں میں ”نور خان“، ”خالہ ادیب خانم“ ”سرسید اس محمود“ وغیرہم کے خاکے ہیں۔ ان میں ”سید محمود“ کے خاکے کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے مگر اصل یہ ایک تقریر ہے جو ان کی وفات پر کی گئی جبکہ مختصر صفحہ ۱۲ کے خاکوں میں ”نام دولوامالی“ پر خاکہ ایک مثال ہے۔

مجموعی طور پر مولوی صاحب کے خاکوں کے نمایاں اوصاف یہ ہیں:

① مولوی صاحب سر سید احمد خاں کی تحریک کے آدمی تھے۔ اس تحریک میں کام کو بنیادی اہمیت حاصل تھی۔ مولوی صاحب نے بھی مختلف افراد کے کاموں کو اس قدر اہمیت دی کہ افراد کے شخصی نقوش بہت کم نمایاں ہو سکے۔ ان کے کارنامے ان کے خیالات زیادہ واضح اور نمایاں ہو گئے جبکہ شخص کا نقش مدہم نظر آتا ہے۔

② چند ہم عصر کے خاکوں میں بیشتر بڑے لوگوں کے خاکے ہیں جن کی عظمت سے عبدالحق متاثر تھے۔ یہ تاثر خاصا گہرا ہے اس لئے انہوں نے اپنے مدد و حین کی مداحی خوب ڈٹ کر کی ہے مگر ان کی طبیعت میں ایک توازن ہے، اس لئے مداحی کی شدت کو متوازن کرنے کے لیے مدد و حین کی بعض خامیاں بھی گنوا دی ہیں۔

③ مولوی صاحب کا نقطہ نظر ہمیشہ موضوعی یا ذاتی رہا ہے۔ ان کے ہاں معرکہ کی کمی ہے، جو اعلیٰ ادب کی بنیادی صفت ہے۔ انہیں صرف اس صفت سے پیار ہے، جسے وہ پسند کرتے ہیں۔ وہ اپنی پسندیدہ صفت کو ہی خیر خیال کرتے ہیں اور ناپسندیدہ صفات کو شر سمجھتے ہیں۔

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

④ مولوی صاحب نے اشخاص کے کام اور ان کے نظریات کو بہت اہمیت دی ہے نظریات میں شخص کی ذات بلا واسطہ نہیں بلکہ واسطہ طور پر چھلکتی دکھائی دیتی ہے جبکہ خاکہ نگاری براہ راست مطالعہ و مشاہدہ کا آئینہ دکھاتی ہے۔

⑤ مولوی صاحب نے اپنی شخصیت پر سے کہیں معاشرتی حیثیت کا خول اتارنے کی کوشش نہیں کی۔ ایسے ہی افراد خاکہ کو معاشرتی شخصیت کا چھلکا اتار کر اندر سے دیکھنے کی کوشش نہیں کی۔

⑥ مولوی عبدالحق ضابطے میں ڈھلے ہوئے شخص تھے۔ انہوں نے اکثر خاکے کا غیر رسمی طریق کار اپنانے کی بجائے اپنے مزاج سے مجبور ہو کر سیرت نگاری کا رسمی انداز اپنا لیا ہے، جس سے ان کے فن کو اچھا خاصا نقصان پہنچا ہے۔

⑦ مولوی صاحب کی زبان ایسی نہیں جس سے تے تکلفی چھلکتی ہو۔ حالانکہ خاکہ نگاری بے تکلفی کا آئینہ دکھاتی ہے مولوی صاحب کا تین اور سنجیدہ انداز سیرت نگاری کے لئے تو موزوں ہے، خاکہ نگاری کے لئے نہیں۔

مولوی صاحب سرسید کے مقلد تھے۔ جبکہ سرسید ہر قسم کی تقلید کو ناپسند کرتے تھے۔ مولوی صاحب سرسید کے اس نظریے میں بھی ان کے مقلد تھے۔ اس لیے افراد خاکہ کے شخص و کردار کے دونوں پہلو نمایاں کر دیتے ہیں۔

⑧ مولوی صاحب نے ”چند ہم عصر“ کے خاکوں میں اکثر اپنے مشاہدات کا تذکرہ کیا ہے یہ تذکرہ ہی ان کے خاکوں کا مثبت پہلو ہے۔

مولوی صاحب نے بعض افراد خاکہ کی شخصیت کی مدلل مداحی کے بعد بعض ایسی خامیاں بیان کر دی ہیں کہ وہ افراد خاکہ بندی پر کھڑے ہوئے بھی آدمی دکھائی دیتے ہیں۔

اب چند ”نیم عصر“ کے خاکوں کا الگ الگ جائزہ لیا جاتا ہے۔
 ① ”سید محمود“ مولوی صاحب کی ایک تقریر ہے۔ اس میں سید محمود کے کارناموں ان کی شخصی عظمت، قابلیت اور دقیقہ رسی کی تحسین کی گئی ہے۔ اس میں سید محمود کے اپنے والد سید احمد خاں سے معاونت کی بھی تعریف ملتی ہے۔ اس خاکے کی محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ ہے

اس میں محمود کو ایک فاصلے سے دیکھنے کی صورت نظر آتی ہے۔ مولوی عبدالحق سید محمود کے قریب نہیں جاسکے۔ انہوں نے پاس ادب کے سبب سے سید محمود کو ایک فاصلے سے ہی دیکھنے اور دکھانے کو مناسب سمجھا اور دیکھنا چاہے ایک فاصلے سے ہو، شاید اس سے محروم نہیں رہتا اور یہی حال اس خاکے کا ہے۔

(۵) ”مولوی چراغ علی“ پر خاکے میں عبدالحق نے خاصی معلومات اکٹھی کر کے کی گئی ہے۔ اُن کے ابتدائی حالات مولوی محمد زکریا سے پوچھ کر جمع کر لیے۔ ایسے ہی اُن کی وفات پر اخباروں کے تبصرے اور مختلف شعراء کا کلام بھی جمع کر لیا ہے یہ سب کچھ سیرت نگاری کے نقطہ نظر سے مفید سی، خاکہ نگاری کے لیے قطعاً ناموزوں ہے۔ اس میں مولوی چراغ علی کے بارے میں بعض ایسے واقعات جمع کیے ہیں، جن سے اُن کے کردار کی عظمت کا نقش واضح ہو جاتا ہے مثلاً خواب و قارالامراء کو مولوی چراغ علی کا جبرأت مندانہ خواب، اُن کی شخصیت کا نقش جیل ہے۔ ایسے ہی مولوی صاحب کی علم دوستی اور ذوق تحقیق کے سلسلے میں چند اچھی مثالیں بھی موجود ہیں۔ مولوی چراغ علی کی معلومات اور تصنیف کا میدان بہت وسیع تھا۔ اس کی تفصیل اس خاکے میں موجود ہے، جسے بابو اسطو پر اُن کی ذہانت طباعی، وسعت مطالعہ، ذہن کی ہمہ گیری اور مسلسل محنت کا علم ہوتا ہے۔

”مولوی محمد عزیز مرزا مرحوم“ کے خاکے میں مولوی عبدالحق نے اُن کی محنت، خدمت بے نفسی اور سہروردی کا تفصیل سے تذکرہ کیا ہے۔ مختصر یہ بھی بیان کر دیا ہے کہ مولوی عزیز مرزا صاف گوشتے اور ہر بات منہ پر کہہ کر بہت سوں کو ناراض کر لیتے تھے۔ نیز ان میں کینہ مطلق نہ تھا۔ یہ ایک مختصر اور تاثراتی قسم کا مضمون ہے۔

(۶) ”شمس العلماء ڈاکٹر مولوی سید علی نگاری“ کے خاکے میں عبدالحق نے مولوی علی بلگرامی کی شخصیت اور خاندان کا تفصیل سے تذکرہ کیا ہے۔ اُن کی علمی خدمات پر بھی تفصیلی تبصرہ موجود ہے۔ اُن کی علم دوستی اور علم نوازی کی تفصیلات بھی کافی ہیں۔ مرحوم نسلِ شیعہ مسلک سے تعلق رکھتے تھے مگر قطعاً غیر متعصب تھے۔ اس سلسلے میں انہوں نے بہت سے واقعات بیان کیے ہیں، جن سے اُن کا متعصب نہ ہونا ثابت ہوتا ہے۔ اس خاکے میں مولوی صاحب کی اپنی بیوی سے محبت کا تذکرہ بھی ہے جس کے ذریعہ اُن کی بھی

زندگی کا ایک گوشہ بھی سامنے آگیا ہے۔ ایسے ہی مرحوم کی زندہ دلی کے ایک دو واقعات بھی مل جاتے ہیں۔ ایک درگاہ حضرت معین الدین اجیری پر اپنے آپ کو دہائی کہہ کر مجاہدوں کی ند سے بچنا اور دوسرا کتاب کی جلد کو سٹور کے چمڑے کی جلد کہہ کر کتاب کو ایک عالم سے بچانا ہیں۔ آخر میں مرحوم کی متون مزاجی اور حُب جاہ کا تذکرہ موجود ہے۔ ان چند حوالوں نے اس تحریر میں خاکہ نگاری کی چند خصوصیات پیدا کر دی ہیں۔

”خواجہ غلام الثقلین مرحوم“ کے خاکے میں مولوی صاحب نے حسبِ عادت اُن کی محنت، لیاقت اور ذہانت کا تذکرہ کیا ہے۔ اُن سے ہونے والی بعض زیادتیوں کا ذکر کیا ہے اور ان کی بعض قومی خدمات کا اعتراف کیا ہے۔ لگاس کی توجہ کرتے ہوئے اسے بھی ان کی غفلت اور خلوص کا نتیجہ گردانے۔ اُن کا عمر کے آخری حصے میں کٹر مذہبی ہو جانے اور شیعیت کو مدارِ نجات خیال کرنے کا تذکرہ بھی موجود ہے مگر ان کی عادات و اطوار اور اُن کی نجی زندگی کا حال کچھ معلوم نہیں ہوتا۔ ویسے بھی یہ خاکہ زیادہ مفصل نہیں۔ ”حکیم امتیاز الدین“ پر مولوی عبدالحق نے دو صفحات میں جو تحریر پیش کی ہے۔ یہ ایک مرحوم کی وفات پر ذکرِ خیر سے زیادہ نہیں۔ اُن کی بعض صفات کا اعتراف کیا ہے اور بس۔ ”مولانا وحید الدین سلیم“ پر عبدالحق کا خاکہ اُن کی وفات پر ایک تاثراتی مضمون ہے اس میں اُن کی قابلیت، محنت اور وضع اصطلاحات میں ان کی خصوصی قابلیت کا تذکرہ ہے اس کے ساتھ ہی اُن کی ذاتی زندہ دلی کا ذکر ہے۔ یہی بات اسے خاکے کے قریب لے جاتی ہے ⑤ ”گدڑی کا لال نور خاں“ مولوی صاحب کا ایک کامیاب خاکہ ہے۔ اس میں ایک غیر معروف شخص کی خودداری، محنت اور ہنرمندی کا ذکر سلیقے سے کیا گیا ہے۔ ویسے تو اس مضمون میں ذات پر شخصیت غالب نظر آتی ہے۔ بہر حال اس خاکے میں شخصی کردار کے ہی مختلف پہلوئیں بحث آئے ہیں۔

”محسن الملک“ کا خاکہ دراصل ”تذکرہ محسن“ کا مقدمہ ہے اس میں اُن کی قابلیت، محنت، اور علم دوستی کا ذکر تفصیل سے ملتا ہے۔ انہوں نے محسن الملک کی قومی اور ملی خدمات کی بھی بھرپور تحسین کی ہے خصوصاً اُن کی شیوہ بیانی کا خصوصی طور پر تذکرہ کیا ہے۔

⑤ ”مولانا محمد علی مرحوم“ مولانا محمد علی جوہر کا خاکہ ہے۔ اُن کی غفلت، حسِ قسم کی تھی محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

اس سے عبد الحق قطعاً متاثر نہ ہو سکتے تھے۔ کیونکہ عبد الحق کا ذوق جداگانہ تھا۔ اس میں مولانا محمد علی کے معائب و محاسن کا تذکرہ اعتدال سے کیا ہے۔ خصوصاً مولانا کا تلون اور ان کی انتظامی امور میں عدم مہارت کو عبد الحق نے کھل کر بیان کیا ہے۔ ویسے یہ ”سیرت محمد علی“ پر تبصرہ ہے۔

”دیوان گرامی“ پر دو صفحات کا تبصرہ بھی بطور خاکے کے شامل کتاب ہے اس میں گرامی کا شعر و سخن میں مگن ہونا۔ محض بیخانی ہو کر فارسی میں بہت اچھے شعر لکنا، ایسی باتیں ہیں جو بہت معروف ہیں۔ عبد الحق نے یہی باتیں بیان کر دی ہیں۔

⑥ ”حالی“ مولانا الطاف حسین حالی کا خاکہ ہے جس میں عبد الحق نے کسی قدر تفصیل سے کام لیا ہے۔ اس میں حالی کی نیک نفسی، فروتنی، شرافت، ہمدردی اور خلوص کا ذکر تفصیل سے کیا ہے۔ مولانا حالی کی ذات ایسی تھی جو سرتاپا خلوص تھی۔ وہ مرعوب نہیں کرتے تھے۔ مگر یہ حد متاثر کرتے تھے۔ اس میں مولانا حالی کا اپنے بیمار زمین نوا سے سچے سچے سلوک ان کی شخصیت کو مثالی انسانوں میں شامل کر دیتا ہے۔

⑦ ”سر سید راس موعود“ کے خاکے میں عبد الحق نے راس موعود کی قابلیت، ذہانت، خلوص اور خدمت قومی کے ساتھ ساتھ ان کے ذاتی فضائل اور خصائل پر بھی روشنی ڈالی ہے اور بعض اچھی معلومات فراہم کی ہیں۔ اس خاکے میں ضمناً سر سید موعود کے ایک دو واقعات سے سر سید موعود کی یہ فضیلت بھی سامنے آتی ہے کہ انہیں اپنے پوتے سے کس قدر محبت تھی۔ سر راس موعود کا مقابلے میں نہ ٹھہرنا اور نازک طبع ہونا جیسی ان کی بعض کمزوریوں پر بھی عبد الحق نے اچھی روشنی ڈالی ہے۔

⑧ ”میرن صاحب“ غالب کے مشہور شاگرد میرن صاحب کا خاکہ ہے اس میں فق خاکہ نگاری کے بیشتر لوازم موجود ہیں۔ ابتداء میں میرن صاحب اور غالب کے تعلق کا بیان مضمون کا انداز لیتے ہوئے ہے۔ مگر اس کا نصف آخر خاکہ نگاری کے اصولوں کے عین مطابق ہے۔ میرن صاحب کی غالب سے عقیدت، مہمان نوازی اور گنگو کی تفصیل سے ایک زندہ اور جیتا جاگتا کردار ابھرتا ہے۔ میرن صاحب کی سوز خیز غنائی اور ہمنوا فی کے بارے میں ان کے نظریات وغیرہ بھی ان کی شخصیت

کی موقع نگاری کے لیے خاصہ مفید ثابت ہوئے ہیں۔

⑨ ”نام دیو۔ مالی“ ایک غریب مالی کا خاکہ ہے اور خاصا کامیاب خاکہ ہے۔ اس میں ایک عام آدمی کا کردار ہے مگر اس کی محنت، قابلیت اور خلوص نے اسے بڑے لوگوں کی صف میں جگہ دیدی ہے۔ اس خاکے میں شخصیت کے بارے میں اچھی معلومات ہیں، اور ایک شخصیت کا خوبصورت نقش سامنے آتا ہے۔

⑩ ”سرسید احمد خاں“ طویل ترین خاکہ ہے۔ یہ خاکہ ۱۲۱ صفحات پر مشتمل ہے۔ یہ خاکہ کم اور مضمون زیادہ ہے۔ اس میں سرسید کی زندگی، خودداری اور اعتماد کے بعض واقعات ہمیں سرسید کی شخصیت کے بارے میں بعض معلومات فراہم کرتے ہیں لہذا تمام طویل مضمون سرسید احمد خاں کی خدمات کے بارے میں ہے۔ یہ خاکہ اس کتاب کا طویل ترین اور کمزور ترین خاکہ ہے۔

اس مضمون میں عبدالحق نے سرسید کی تعلیمی، تصنیفی، سیاسی اور لسانی خدمات کا تفصیلی تذکرہ کیا ہے۔ سرسید نے یورپ میں لباس اور معاشرت کو کس طرح عام کیا اور اس کے لیے انہیں کس طرح انگریزوں کی مخالفت کا مقابلہ کرنا پڑا۔ ایسے ہی انہیں اردو کی حمایت میں کیا کچھ کرنا پڑا، اس کی خاصی تفصیل موجود ہے۔ بلکہ اردو کی حمایت کی تفصیل بیان کرتے ہوئے عبدالحق نے سرسید کو بیچ میں چھوڑ کر اردو کا ذکر شروع کر دیا ہے اور پھر کافی دیر کے بعد سرسید کو واپس لائے ہیں۔ ”ڈاکٹر محمد اقبال“ ایک علم دوست، پروفیسر، ڈاکٹر محمد اقبال کا تذکرہ ہے یہ ایک مختصر تاثراتی مضمون ہے۔ اس میں ان کی علم دوستی کے بعض واقعات ہیں اس میں کام سامنے ہے اور شخصیت پس نظر میں رہ گئی ہے۔ بہر حال کام بھی یا نواسطہ طور پر شخصیت کو متعارف کرا دیتا ہے۔

”مولانا حسرت موہانی“ میں حسرت موہانی کی شکل کا مرقع بہت خوب ہے مگر لہذا تمام مضمون شخصیت کی نہیں، ان کے کاموں کی تفصیل بیان کرتا ہے۔ ”آہ عبد الرحمن صدیقی“ میں عبد الرحمن صدیقی کی وفات پر عبدالحق نے اپنے افسوس کا اظہار کیا ہے اور ان کے فضائل کا اعتراف کیا ہے۔

”محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ“

اُبھارا ہے۔ اس خاکے میں شخصیت اور علم یکجا ہو گئے ہیں۔
”ڈاکٹر بجنوری“ مرثوم ڈاکٹر عبد الرحمان بجنوری کا خاکہ ہے۔ یہ ڈاکٹر بجنوری کی وفات پر ایک مختصر تاثراتی مضمون سے زیادہ نہیں۔

”نواب عماد الملک“ میں عبد الحق نے خاصی طوالت سے کام لیا ہے۔ اس میں عماد الملک مولوی سید حسین بیگرامی کی شخصیت اور کارناموں پر روشنی ڈالی ہے۔ ابتداء میں اُن کا انداز سیرت نگاری کا ہے۔ مگر آخری حصے میں اُنہوں نے خاکہ نگاری کے لازم کو نبھانے کی کامیاب کوشش کی ہے اور شخصیت کے بارے میں اچھی تفصیلات مہیا کی ہیں۔ اُن کی شکل و صورت لہجے اور لباس کا مرقع خاصی ہنرمندی سے کھینچا گیا ہے۔

”یروفسر مرزا حیرت“ والا مضمون اُن کی تصنیف نہیں ترجمہ ہے۔ یہ ترجمہ اس قدر سلیس اور رواں ہے کہ ترجمے کا گمان ہی نہیں ہوتا۔ یہ سوانحی اور تعارفی مضمون ہے اور فنِ خاکہ نگاری سے بہت کم لگاؤ رکھتا ہے۔

”خالدہ ادیب خانم“ میں مولوی عبد الحق نے ترکی کی مشہور صاحبِ علم خاتون خالدہ ادیب خانم سے اپنی ملاقاتوں کی بہت اچھی تفصیلات مہیا کی ہے اور اُن کے فنکار اور نقار سے اُن کی شخصیت کا نقش اُبھارنے کی خاصی کامیاب کوشش کی ہے۔
 مختصر یہ کہ ”نور خان“، ”عالی“، ”میرن صاحب“، ”نام دیوانی“ اور ”ری بہت سنگ“ پر عبد الحق کے خاکے خاصے کامیاب ہیں۔ دوسرے مضامین میں بعض بہت اچھے ٹکڑے موجود ہیں۔ مولوی صاحب چونکہ کام سے بہت دلچسپی رکھتے تھے، اس لیے اُن کے نزدیک شخصیت سے زیادہ اہمیت کا راز کو حاصل تھی۔ اسی لیے اُن کے ہاں شخصیت سے زیادہ کارٹا ہیں۔ اس لیے ہم شخصیت سے ذرا فاصلے پر ہی رہتے ہیں اور اس قرب سے محروم رہتے ہیں، جو خاکہ نگار قاری کو مہیا کرتا ہے۔ مولوی صاحب کی زبان بھی مسات کی حامل ہے اور شخصیت سے بے تکلف ہونے نہیں دیتی۔ مگر اُردو خاکہ نگاری کے ابتدائی دور کی تصنیف ہونے کے سبب اسے خاکہ نگاری میں ایک سنگِ میل کی حیثیت حاصل ہے۔

زندگی — ایک مطالعہ

چودھری افضل حق (۱۸۹۱ء - ۱۹۴۲ء) ایک پولیس آفیسر تھے، انہوں نے تحریک خلافت کے زمانے میں پولیس کی نوکری چھوڑ کر سیاست میں مدد لیا۔ پھر مجلس احرار کی بنیاد رکھی اور اس کے صدر بھی رہے۔ سیاست میں حصہ لینے کی وجہ سے انہیں بارہا جیل جانا پڑا مرض الوفا کی حالت میں بھی وہ جیل ہی میں تھے کہ ۱۹۴۱ء کو رہا کر دیے گئے اور ۲۸ جنوری ۱۹۴۲ء کو وہ قید حیات سے بھی رہا ہو گئے۔

افضل حق نے زندگی گورکھپور جیل میں ۱۹۳۰ء میں لکھی۔ یہ ایک تمثیل (ALLEGORY) ہے۔ تمثیل کے پس منظر میں ہمیشہ مقصدیت [وجود ہوتی ہے "زندگی" کا محرک بھی ایک مقصد ہے۔ اس مقصد کی تفصیل افضل حق یوں بیان کرتے ہیں:

”زندگی خیر الناس من نفع الناس کی تفسیر ہے اور لوگوں میں زندگی کا شعور پیدا کرنے کی ایک سعی ہے۔ عزیزوں اور مسایلوں کے حقوق کی نگہداشت کرنے اور خدمتِ خلق کے جذبے کو بروئے کار لانے کی ایک کوشش اور ایک کاوش ہے“
(دیباچہ زندگی، صفحہ: ۵)

زندگی ایک ایسی تمثیل ہے، جس میں تمثیل کا واحد مکمل عالم آخرت کی سیر کرتا ہے۔ مبنیٰ اور دوزخی ارواح سے ملاقات کرتا ہے۔ اُن کی سرگزشت سنتا ہے۔ یہ موضوع شیخ اکبر ابن عربی کا بھی ہے اور ڈائمن کی ڈیوان کا میڈی کا بھی۔ علامہ اقبال کا جاوید نامہ بھی عالمِ بالا کی سیر ہے مگر زندگی کا محرک بالکل جدا گانہ ہے۔ افضل حق لکھتے ہیں:

زندگی کی تصنیف کا محرک نہ تعابیل کا خیال تھا، نہ کسی سے مسابقت مد نظر تھی۔ گورکھپور جیل میں میری قید کی تنہا لوں کا واحد مشغلہ یہی تصنیف تھی۔ اس کا ماخذ نہ ڈیوان کا میڈیا ہے، نہ ابن عربی کی کوئی تصنیف۔ تاہم یہ خیال اچھوتا نہیں بلکہ محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

تمام مذاہب کا یہ یکساں کارفرما اصول ہے کہ ”جیسا کرو گے ویسا بھرو گے“!

(دیا چہ: زندگی، صفحہ: ۵)

زندگی کئی کہانیوں کا مجموعہ ہے جسے کہانی کے واحد حکم کی سرگزشت سے وحدت دینے کی کوشش کی گئی ہے مگر یہ الگ-الگ کہانیوں اور مختلف تقاریر کا مجموعہ نظر آتی ہے۔ واحد حکم کی سرگزشت یہ ہے کہ وہ عدلیہ میں حاکم ہے ایک محبوب اور وفا شعار بیوی کا خاوند ہے۔ ایک شخص خانہ دوران اُسے عشرت جہاں کے ہاں لے جاتا ہے عشرت جہاں سے عشق نے کنگال کر دیا، تو وہ رشوت لے کر بے گناہ کو بیعتی پر لٹکا دیتا ہے۔ اس عشق کے دوران میں وہ دوجہوں کی تعلیم کے لیے دس ہزار کا عطیہ دینے کی نیکی بھی کر لیتا ہے۔ اس عالم ہو و لعب میں نشہ شراب نوکری پھٹنے کا باعث بنتا ہے۔ پھر جب حبیب خانی ہوتی ہے، تو عشرت جہاں کا در بند ہو جاتا ہے۔ اب بھی خانہ دوران اس کی رہبری کرتا ہے اور اسے اپنی بہن ”عشرت جہاں“ کے ہاں لیجاتا ہے۔ ”بڑھیا عشرت جہاں“ کے پاس خانہ دوران کا بیٹا ”کابل خان“ رہتا ہے ”عشرت جہاں“ بے عملی کی تعلیم دیتی ہے وہاں صاحب ثروت لوگ عطیات بھیجتے ہیں اور بے عمل لوگ ان پر پلٹتے ہیں۔ بڑھیا اُسے قمار خانہ کھولنے کی تلقین کرتی ہے۔ وہ وہاں سے چلتی ہے۔ ایک جگہ ملازمت کرتا ہے۔ آخر گھر لوٹ آتا ہے۔ گنہگاروں پر افسوس اور ندامت اُسے ایک ایسے پیر صاحب کے پاس لے جاتا ہے، جو اسے بے محل تصوف کی تعلیم دیتا ہے مگر بیوی راہبری کرتی ہے اور خدمت خلق کو اصل عبادت قرار دیتی ہے اس دوران میں ”خانہ دوران“، پھر ملاقات کے لیے آتا ہے۔ پندرہ عشرت جہاں کا سلام و پیام دیتا ہے مگر منفی رد عمل دیکھ کر اُسے ترک دنیا کی تعلیم دیتا ہے، لیکن وہ نہیں مانتا، تو خانہ دوران دسواں بن کر تخیل ہو جاتا ہے۔ ایک روز وہ خواب دیکھتا ہے کہ وہ مر گیا ہے۔ قبر میں جاتے ہی عذاب شروع ہو جاتا ہے مگر وہ دوپچے، جن پر اس نے احسان کیا تھا، اس کے مددگار ہوتے ہیں اور نیکی کام آجاتی ہے۔ وہاں اُسے ٹریننگ کے لئے قید خانے بھیج دیا جاتا ہے۔ اس دوران میں اس کی مختلف لوگوں سے ملاقاتیں ہوتی ہیں۔ ابھی ٹریننگ ہو رہی تھی کہ سمجھی قیدیوں نے اللہ تعالیٰ سے معافی مانگی اور نیک چال چلن کا وعدہ کیا مگر ریل موڑتے ہی ملو ا ہو گیا۔ پھر قیامت برپا ہوئی اور وہ جہنم میں بھیج دیا گیا۔ وہاں اُسے مذکورہ دوجہوں کی دعا سے ربانی ملی اور وہ جنت کی

پہلی فصل

طرف چلا کہ وہ خواب سے بیدار ہو گیا۔

زندگی میں مزید پانچ پاک روحوں کی کہانیاں ہیں اور دس ناپاک روحوں کی سرگزشت ہے۔ انہیں ضمنی قصہ بھی کہا جاسکتا ہے۔

① **ایک خادم خلق کی کہانی** میں خادم خلق کی دوسروں کے لیے زندگی قربان کرنے

کا قصہ ہے۔ اس میں ڈوتے ہوؤں کو بچانے کا منظر ہے۔ دریا کی طغیانی اور اس میں

ڈوبنے والوں کا منظر بڑی خوبصورتی سے پیش کیا گیا ہے۔ خادم خلق کے ڈوبنے پر بچوں کا

اضطراب اور اس کے زیر بار احسان لوگوں کے جذبات کی بھرپور تصویر پیش کی گئی ہے

② **معلم کی کہانی** میں افضل حق نے ایک مثالی استاد کا کردار پیش کیا ہے۔ دھل

افضل حق ہمارے دیہات کے بارے میں جو خواب دیکھتے تھے، وہ انہوں نے اس کہانی میں

پیش کر دیا ہے۔ ان کے نزدیک دیہات کی بنیادی برائیاں دو ہیں۔ جہالت اور غلامت۔

ایک تیسری برائی ان دو برائیوں کو پیدا کرتی ہے۔ وہ ہے زمیندار کا کردار۔ ایک مثالی

معلم جہالت اور غلامت کے خاتمے کے لیے جدوجہد کرتا ہے مگر گاؤں کے بچے اس کی

مخالفت کرتے ہیں۔ وہ مال و قوت کا کنٹرول سنبھالتے ہیں مگر اس کو بریاد کر دیتے ہیں

اس کہانی میں چودھری افضل حق کے سیاسی اور معاشرتی افکار موجود ہیں۔ اس میں

دیہاتی زندگی کی تصویر ایک مصلح کے نقطہ نظر سے پیش کی گئی ہے۔ فنکار کی نظر سے

نہیں۔ اس لئے افضل حق لوگوں کے باطن میں جھانکے اور ان کی نفسیات کا کٹنگ

لگانے کی کوشش نہیں کرتے۔ ان کا ہیر ”معلم“ کوئی انفرادی نفسیات نہیں رکھتا۔ وہ ایک

مثالی کردار ہے وہ صرف ”معلم“ ہے۔ اس کا آدمی ہونا کیس نظر نہیں آتا۔ اس کہانی

کا ایک حصہ تقریر ہے۔ جو امداد باہمی کے موضوع پر ایک خوبصورت

تقریر کہی جاسکتی ہے۔ اس کہانی میں امداد باہمی کی انجمن کا دستور بھی دیا گیا ہے۔ اس

کہانی کے بعض فقرے بہت خوب اور دلکش سے ملو ہیں:

فقرہ: ”مہمان تو وہی اچھا ثابت ہوتا ہے، جو میزبان اچھا ہو۔ جسے گھر میں

رہنے کا ڈھنگ نہ ہو۔ وہ دوسری جگہ رہنے کا سلیقہ کیا جائے۔“

(صفحہ: ۸۹)

و بعض لوگوں کو انجمن سازی کی علت ہوتی ہے۔ وہ رات دن سیکڑی بننے

کی ترکیبیں سوچا کرتے ہیں۔ بعض کو عہدہ دار بننے کا ایسا ملک ہوتا ہے کہ وہ

مستحکم دلائل و بواہین سے یقین متوجہ و مستعد نہ ہو بلکہ مستعمل ہوتا ہے کہ وہ

دیکھتے رہ جاتے ہیں اور وہ اچک کر کرسی صدارت پر جا بیٹھتے ہیں
ایک سو ایک انجن کے صدر مگر سب دم والیں،

(صفحہ: ۹۲)

③ ایک ہندو لڑکی کی کہانی میں ہندوؤں کی گھریلو معاشرت بیان کی گئی ہے
اس میں بتایا گیا ہے کہ کس طرح خاوند کے مرجانے یا گم ہو جانے کی صورت میں
ایک ہندو عورت سے سلوک روارکھا جاتا ہے۔ یہ لڑکی بھی خدمتِ خلق کو اپنا شعار
بناتی ہے۔ اس میں بھی ایک مصلح کی آنکھ نے ہندو معاشرت کے بدترین پسلو
یعنی عورت پر ظلم کو دیکھا ہے اور مظلوم کے لئے انسانی خدمت کا نسخہ تجویز کیا ہے
اس میں محبت کا وسیع تر مفہوم پیش کیا گیا ہے۔

④ براکش کی ایک عورت کی کہانی میں دفاعِ وطن کے لیکھام کرنے والی ایک
ہیادِ عورت کی کہانی ہے۔ اس عورت کا خاوند، لڑکا اور وہ خود وطن کے لیے قربان
ہو جاتے ہیں۔ اس میں قوموں کے انفرادی اور اجتماعی اخلاق میں تضاد پر بہت
اچھا تبصرہ ہے:

”ایک آدمی انصاف کر سکتا ہے۔ قومیں اپنے مفاد کو چھوڑ کر رحم کی
اپیلوں سے متاثر نہیں ہوا کرتیں۔“

(صفحہ: ۱۱۸)

⑤ ایک پنجابی زمیندار کی کہانی سب سے طویل کہانی ہے۔ اس میں گاؤں
کی معاشرت کے مختلف پہلو پیش کیے گئے ہیں۔ اس میں دیہاتی زندگی
کے یہ منفی پہلو بیان کیے گئے ہیں:

(۱) رسم و رواج کی سخت پابندی یہاں تک کہ ان کے لیے قرضی اٹھانا۔

(۲) غیر شرعی پردہ جو عورت کو بیکار کر دیتا ہے۔

(۳) رسم و رواج توڑنے پر برادری کا بائیکاٹ۔

(۴) حقہ نوشی۔

پنجابی زمیندار تمام رسمی برائیوں میں مبتلا ہے۔ مگر بالآخر ان سے بغاوت کرتا
ہے۔ پردہ غیر شرعی رسمی پردہ ترک کرتا ہے۔ برادری بائیکاٹ کر دیتی ہے۔ مگر یہ

اپنے عزم پر قائم ہے۔ پھر حقہ نوشی ترک کرتا ہے۔ پھر برادری کے چھوٹ جانے سے باقی رسمیں بھی چھوٹ جاتی ہیں وہ بالآخر قرض اُتارتا ہے۔ پھر اپنے جیسے ہی ایک زمیندار کی اصلاح کرتا ہے اور اسے اپنے جیسا بنالیتا ہے اور کامیاب زندگی گزارتا ہے۔

افضل حق نے اس کہانی میں رسم و رواج اور اس سے دیہات میں پیدا ہونے والی برائیوں کو پیش کیا ہے مگر انہوں نے رسم و رواج کی تاریخی حقیقت اس کے سماجی و معاشرتی عوامل اس کے اقتصادِ اور تاریخی محرکات و اسباب کو سامنے لانے کی کوشش نہیں کی، کیونکہ اُن کا مخاطب عوام ہیں، جنہیں وہ آسان نغظوں میں بعض برائیاں ترک کرنے کی دعوت دیتے ہیں۔ اس کہانی سے دیہی زندگی کا ایک اچھا خاکہ تو سامنے آتا ہے مگر خوبصورت اور بھرپور تصویر سامنے نہیں آتی۔ اس میں افضل حق گاؤں کی بچائیت کی تصویر پیش کر سکتے تھے مگر انہوں نے اس سے پہلو تہی کی کیونکہ وہ بنیادی طور پر ادیب نہیں مصلح تھے۔

ان پاک روحوں کی کہانیوں کے بعد اس ناپاک روحوں کی کہانیاں بھی ہیں۔ پہلی کہانی کھانی کھانی سے بے پروا عورت کی کہانی ہے۔ اس میں دیہی عورتوں کی برائی کھانی سے لاپرواہی کی تصویر پیش کی گئی ہے۔ اس کی وجہ سے پورے گاؤں میں خارش اور پلنگ کی مرض پھیلی۔ یہ برائی ہمارے دیہات کی عورتوں میں عمومی طور پر موجود ہے۔ مگر اس کے بھی کچھ سماجی محرکات ہیں۔ گاؤں میں عموماً جوان عورتوں کا نہن دھو کر صاف کپڑے پہننا معیوب خیال کہا جاتا ہے اور پڑھی عورتیں جوان عورت کے غلیظ رہنے کو پسند کی نگاہ سے دیکھتی ہیں۔ اس کی وجہ عورت کو مانی طور پر مراعات یافتہ طبقہ کی جسمانی دستبرد سے محفوظ رکھنا ہے۔

دوسری کہانی بچوں کی تعلیم سے غافل باپ کی کہانی ہے۔ یہ بھی پہلی کہانی کی طرح کمزور کہانی ہے۔ اس میں کینوس بہت محدود ہے اور صرف چند اشادوں کا ایک نامکمل سا خاکہ بنا رہا ہے۔

بے کار امیر کی کہانی میں بے کار امراء کی زندگی کی ایک اچھی تصویر ملتی ہے امراء کے گھروں کے باہر بھوکے ننگے خیرات، کے لیے بیٹھے رہتے ہیں۔ اور امراء انس زکوٰۃ دینے کو برا کہتے ہیں اور ان کو تنہا دیکھ کر غصہ ہوتا ہے اور ان کی غمگین

کے خاتمے کے لئے عادلانہ معاشی نظام کے لئے کوشش نہیں کرتے۔

(۶) غریبوں کو ستانے والے شخص کی کہانی، ایک بھرپور تاثر کی حامل کہانی ہے اس میں ہمارے غلط معاشی اور سماجی نظام کی ایک اچھی تصویر موجود ہے۔ یہ دو بھائیوں کا قصہ ہے، دونوں یتیم ہیں اور لوگوں کے ٹکڑوں پر ملتے ہیں۔ بڑا بھوکہ ایک عابد زاہد بن جاتا ہے اور دوسرا بد معاش اور بد قماش، دوسرا غلط طریقوں سے مالی جمع کرتا ہے اور اسے اپنی ذلت کے بدلے چکاتا ہے۔ ایک بار بد قماش میں پھنس جاتا ہے پہلا بھائی اسے خیرات، صدقات کی تلقین کرتا ہے۔ اس ذریعہ سے وہ گمراہیوں کو خریدتا ہے۔ اور عدالت سے بری ہو جاتا ہے۔ پھر غریبوں کو لوٹنے اور خیرات کا سلسلہ ایک ساتھ جاری رہتا ہے۔ یہ ہمارے معاشی نظام پر ایک خوبصورت طنز ہے۔ افضل حق نے مذکورہ نودویہ شخص کی زبان سے چند جملوں میں موجودہ

حکایتی نظام کی حقیقت یوں بیان کی ہے:

”جب ہمارا ترکہ ہماری اولاد کو ملے گا، تو میرے غضب اور غارتگری کی کہانی کوئی جانتے والا نہ پائے گا، ہماری اولاد میرا بن امیر کھلائے گی اور ہماری اگلی نسل صاحبِ توقیر ہو جائے گی۔ کئی ملا ختم بڑھنے آئیں گے، زاہد و عابد کھا کر جائیں گے اور جان و مال کو دے دینے لگے“

(صفحہ: ۱۰)

(۷) ”چور اور سنیہ زور کی کہانی“ بھی ایک چور کی زندگی کی ایک جھلک دکھاتی ہے۔ ایسے ہی ایک ”مشریہ اپاہج“ کا قصہ بھی ہلکی سی جھلک دکھاتا ہے۔ ایک ایسی ہی مختصر کہانی ”بوی بچوں سے بدسلوکی کرنے والے شخص کی کہانی“ ہے۔ یہ ایک مدت تو حسن فردوں کے ہاں گزرتا ہے۔ باقی عمر زائدوں اور عابدوں کے ساتھ بسر کرتا ہے اس طرح بوی بچوں سے بدسلوکی کا مرتکب ہوتا ہے۔ خوشامد پسند کو تو ال کی کہانی، ایک نمازی خوشامد پسند کو تو ال کی کہانی ہے۔ افضل حق نے اکثر جگہ اس قسم کی عبادت کی نفی کی ہے، جو خلق خدا کو نائدے کی بجائے نقصان پہنچائے۔

(۹) ”ایک حاسد کی کہانی“ ایک ایسے شخص کی کہانی ہے جس نے حسد کی وجہ سے ایک طالب علم کو علم کی راہ سے ہٹا کر برباد کیا اور پھر ایک شخص کا دوست نما دشمن بنا کر اس

کی نوکری ختم کرائی۔ مگر بعد میں شرمسار ہوا اور تلافی کے لیے انہیں کاروبار میں حصہ دار بنایا۔ محنت کے سبب وہ خوشحال زندگی بسر کرنے لگ گئے۔ اس میں ایک انسانی کمزوری کو بنیاد بنایا گیا ہے اس کہانی کا کینوس بھی محدود ہے۔

⑩ ایک کینہ ور عورت کی کہانی ہا ایک ایسی عورت کی کہانی ہے جو خود بد صورت ہے مگر سہائی بہت حسین ہے۔ وہ ایک سازش کرتی ہے۔ اُس کا گھر اُجاڑتی ہے اُس کا خاوند خودکشی کرتا ہے اور وہ پاگل ہو جاتی ہے۔ یہ سب کچھ دیکھ کر اس کو ندامت ہوتی ہے اور وہ بھی شرم کے مارے خودکشی کر لیتی ہے۔ یہ کہانی بھی ایک محدود کینوس کی کہانی ہے اس کا مرکزی نقطہ انسانوں کا ایک منفی جذبہ ہے۔ افضل حق نے انسان کی مختلف کمزوریوں کو اپنا مضمون بنایا ہے اور اصل غلطی کی تسلیم دی ہے۔

اسلوبِ بیان کے غایانِ شعور ہیں :

”زندگی“ کے مختلف قصے تھے، جن کے ذریعے افضل حق نے اپنے افکار کے ابلاغ کی کوشش کی۔ افضل حق نے زندگی میں شروع سے آخر تک ایک رومانی ماحول پیش کیا ہے۔ اس رومانوی ماحول کی تخلیق کے لیے انہوں نے بہار اور خواب گوں موسموں، رومان آفرین مناظر اور حسین دو لکشی تشبیہات کا سہارا لیا ہے اُن کی زبان سادہ ہے۔ اس میں انہوں نے کیفیت کی مجسم کاری اور حسی تشبیہات کے ذریعے ایک رومانوی انداز پیدا کر لیا ہے۔ اُن کی زبان سادہ ہے مگر فارسی ترکیب کے ذریعے وہ انداز بیان اپنانے کی کوشش بھی ملتی ہے، جو رومانوی تحریک کے پیش نظر لکھنے والوں کے ہاں پایا جاتا ہے۔ افضل حق نے زندگی میں جہاں دیہی ماحول پیش کیا ہے، وہاں خاصے کامیاب رہے ہیں۔ اگرچہ انہوں نے اسے زیادہ گہرائی اور گہرائی سے پیش نہیں کیا۔ اُن کے مقصد کا تقاضا بھی یہی تھا۔ بہر حال زندگی اُردو ادب کی ایک خوبصورت کتاب ہے، جس میں زندگی کو خوبصورت بنانے کے لیے خاصی دانش موجود ہے۔

اداس نسلیں — ایک مطالعہ

ناول کی کہانی :

ناول کے آغاز میں مصنف دو گھرانوں سے متعارف کراتا ہے۔ روشن علی خاں سن ستاون کے عذر میں کلکٹر کے دفتر میں معمولی اہلکار تھے۔ عذر میں وہ ایک انگریز افسر کی جان بچا کر پانچ سو مربع اراضی پاتے ہیں جس میں سے وہ پچاس مربع اراضی اپنے ایک دوست محمد بیگ کو تحفے میں دے دیتے ہیں۔ روشن علی خاں کو جاشیدہ کے علاوہ آغا کا خطاب بھی سرکار سے ملتا ہے۔ روشن علی خاں کا بیٹا غلام محی الدین، روشن آغا بنتا ہے اور محمد بیگ کے دو بیٹے ہوتے ہیں۔ بڑا نیاز بیگ کا شتر کاری کرتا ہے۔ مگر شوق و فضول کی بدولت بدوقیں بناتا ہے۔ سرکاری چھاپے میں بدوقین پڑی جاتی ہیں۔ تھوڑی سی زمین چھوڑ کر باقی زمین ضبط ہو جاتی ہے اور نیاز بیگ کو بارہ سال قید کی سزا ملتی ہے۔ نیاز بیگ کا بھائی ایاز بیگ انجینئر ہے اور کلکتے میں رہتا ہے۔ وہ غیر شادی شدہ ہے۔ نیاز بیگ کے بیٹے نعیم کو اپنے پاس لے جا کر سینئر کیمبرج تک تعلیم دلاتا ہے۔ ایاز بیگ اور نعیم نواب غلام محی الدین کے روشن آغا بننے کی تقریب میں شرکت کے لیے دہلی آتے ہیں جہاں نعیم نے روشن آغا کی بیٹی عذرا کی محبت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ وہ اسے یاد دلاتی ہے کہ وہ سرکاری نوکری نہیں کر سکتا اور سوال کرتی ہے کہ وہ کب گاؤں جائے گا۔ نعیم روشن پور اپنے بلکے پاس جاتا ہے جہاں روشن آغا کی جاگیر ہے۔ نعیم پہلی جگہ عظیم میں فوج میں بھرتی ہوتا ہے ایک بار وضائع کر کر اس جیتتا ہے۔ واپس آکر روشن آغا کے منشی کا فلم دیکھتا ہے تو دہشت پسندوں میں شامل ہو جاتا ہے وہ کلکتے کے زلمے سے ہی کانگریس سے متعلق ہے۔ وہ دہشت پسندوں کے ساتھ زیادہ دیر نہیں رہ سکتا واپس آ جاتا ہے۔ پھر باپ کے مرنے کے بعد روشن محل وار ہو جاتا ہے تو عذرا سے شادی کر لیتا ہے نعیم اور عذرا سیاسیات میں شرکت کرتے ہیں۔ نعیم کانگریس کی تحریکوں میں جیل جاتا ہے۔ بالآخر نعیم کو فالج ہو جاتا ہے تو عذرا اسے روشن محل لے جاتی ہے۔ تندرست ہونے کے

بعد روشن آغاکي وجہ سے وہ ڈپٹی سیکرٹری کی ملازمت کر لیتا ہے۔ قیام پاکستان کے وقت عذرا اپنے گھر والوں کے ساتھ پاکستان آجاتی ہے۔ نعیم تنہا ایک قافلے میں شامل ہو جاتا ہے۔ راستے میں اس کی ملاقات اپنے چھوٹے مہلئی علی اور اس کی بیوی سے ہوتی ہے۔ جسے نعیم نے سیاست میں ساتھ نہ دیتے پر گھر سے نکال دیا تھا، مگر علی گھر سے نکل کر نہ صرف سیاست میں شرکت کرتا ہے بلکہ بلوائیوں میں شامل ہو جاتا ہے۔ علی نعیم کو معاف کر دیتا ہے۔ راستے میں ایک تاریخ کا پروفیسر بھی ان کے ساتھ ہے۔ راستے میں نعیم کو بلوائی مل جاتے ہیں۔ علی گاڑی میں سوار ہو کر اپنے بیوی عاتشہ کو امرتسر کے سٹیشن پر چھوڑ بیٹھتا ہے۔ پاکستان آ جاتا ہے جہاں بھوکے پیاسے علی کی ملاقات بانو سے ہوتی ہے جو کبھی شیدا تھی اور ایک دہشت پسند کی بہن تھی۔ اُس نے کبھی نعیم کو چاہا تھا — اب علی اُسے شادی کی دعوت دیتے ہوئے وعدہ کرتا ہے کہ وہ اُس کے گمشدہ بیٹے کو (اگر مل گیا تو) بٹیا بنا لے گا۔

تجزیاتی مطالعہ :

اُداس نسلیں اُردو کا ہنگامہ خیر ناول ہے۔ اس کو بعض لوگوں نے تاریخی ناول کہا اور اس سے تاریخی ناول کے مطاببات پورے نہ ہونے کی بھی شکایت کی جبکہ عبداللہ حسین نے اس کے بارے میں یہ دعویٰ کیا ہے :

”میں نے تو بنیادی طور پر اس ناول کو ایک محبت کی کہانی سمجھ کر لکھا تھا اور میرے ذہن میں اب بھی اپنے ناول کا یہی تصور ہے۔“

(شیخ صلاح الدین اور دوسرے، عبداللہ حسین سے بات چیت سویرا ۲۵، ۲۶)

ہمارے ہاں اس بات سے خاصی الجھنیں پیدا ہو سکتی ہیں کیونکہ ہمارے ہاں تو محبت کی کہانی کا تصور کچھ اور ہے یعنی فلمی انداز میں لڑکے لڑکی کی ملاقات ہوتی، محبت کا آغاز ہوا اور آخر کار دونوں رشتہ مناکحت میں بندھ گئے یا دونوں نے خودکشی کر لی۔ اُداس نسلیں سیدھی لکیر میں لکھا گیا ناول نہیں، نہ یہ سیدھی لائن میں سوچا گیا، بلکہ اس کے برعکس یہ ناول خاصا پیچیدہ ہے۔ اس میں محبت کو ذرا گہرائی میں جھانکنے کی کوشش کی گئی ہے۔ دیکھا گیا ہے کہ دو افراد کے تعلق میں کہاں کہاں احمد کیسی الجھنیں پیدا ہوتی

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

ہیں۔ دو افراد کہاں کہاں ایک دوسرے کی رفاقت کے باوجود ٹوٹ پھوٹ جاتے ہیں۔ دیکھا جائے تو یہ روشن پور کے ایک کسان نعیم اور سدشن محل کے فیوڈل لارڈ کی بیٹی عذرا کی محبت کی کہانی ہے جس میں عذرا کی ساری محبت کے باوجود نعیم تنہا ہو جاتا ہے عذرا اس کا زندگی کے بارے میں بیگانگی کا رویہ ہو جاتا ہے جو بالآخر پاگل پن میں تبدیل ہو جاتا ہے اور وہ بلوائیوں کے ہاتھوں مارا جاتا ہے۔ جبکہ عذرا آخر کار تنہا ہو جاتا ہے، تنہائی کا کراہا عذاب جھیلنا اس کا مقدر بنتا ہے۔

کیا یہ ناول ایک رومانس ہے۔ جیسا کہ فرانسیسی زبان میں اس کا مطلب ہے اور جس مفہوم میں اس لفظ کو اردو میں استعمال کیا جاتا ہے۔ تو اس کا جواب نفی میں ہے کیونکہ رومانی ناول میں مثالی فضا ہوتی ہے جبکہ اس ناول میں کاسٹ فلیس کا ماحول حقیقی دنیا کا ماحول ہے۔ چارک اس پاس کی دنیا کا ماحول ہے اس میں عام زندگی کے ٹوٹے پھوٹے کردار ملتے ہیں۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ تاریخی ناول نہیں ہے جیسا کہ مصنف خود اس کی تردید کر چکا ہے اور یہ رومانس بھی نہیں ہے تو یہ کیا ہے۔ اس کا پہلا جواب تو یہ ہے کہ یہ ناول ہے اس مفہوم میں کہ:

”ناول نثری قصے کے ذریعے انسانی زندگی کی ترجمانی کرتا ہے۔ وہ بجائے ایک شاعرانہ وجد باقی نظریہ حیات کے ایک فلسفیانہ، سائنٹفک یا کم سے کم ایک ذہنی تنقید حیات پیش کرتا ہے۔ قصے کی کوئی کتاب اس وقت تک ناول نہ کہلائے گی جب تک وہ نثر میں نہ ہو۔ حقیقی زندگی کی سب سے بہتر تصویر یا اس کے مانند کوئی چیز نہ ہو اور ایک خاص ذہنی رجحان کے زیر اثر اس میں ایک طرح کی یک رنگی و ربط موجود نہ ہو۔“

(علی عباس حسینی، اردو ناول کی تاریخ، انتقد، صفحہ ۴۰)

اور اگر مزید تصریح درکار ہے تو ہم اسے عصری ناول کہہ سکتے ہیں۔ اس قسم کے ناول کا تعارف علی عباس حسینی نے یوں کرایا ہے:

یہ (عصری ناول)، وہ ناول ہیں جن میں ایک محدود مخصوص زمانے یعنی چار پانچ یا دس بیس سال کے حالات کسی ایک شخص یا خاندان کی وساطت سے

پیش کئے گئے ہیں..... ان میں بجائے کسی فرد کے حالات کے ایک محدود

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

عصر کے پورے پورے طبقات کی نفسیاتی حالت بیان کی جاتی ہے۔“

(علی عباس حسینی : اردو ناول کی تاریخ اور تنقید، صفحہ : ۱۵۴)

اُداس نسلیں کا آغاز ۱۳ مئی ۱۹۱۳ء کو دہلی کے روشن محل کی ایک تقریب سے ہوتا ہے جس میں روشن علی خاں کا بیٹا غلام محی الدین روشن آغا بننا ہے۔ اس تقریب میں روشن علی خاں کا پوتا پرویز اور پوتی عذرا جان محفل ہیں۔ اس تقریب میں روشن علی خاں کے دوست محمد بیگ کا بیٹا ایاز بیگ اور نعیم بھی شریک ہیں۔ آخری حصے میں بھی دو تعذیب ہیں ایک تقریب کلب میں ہو رہی ہے جہاں روشن علی خاں کی پوتی نجی اور اس کا خاوند مسعود شریک ہیں۔ روشن محل اب ایک غراب ہے۔ روشن علی خاں کا پوتا پرویز اب کبھی کبھی اپنے گھر میں کوئی تقریب کرتا تو عذرا آخری وقت پر تقریب میں آ جاتی ہے اور — :

”اپنی بھانج سے الگ الگ، اپنی پرانی گریس کے ساتھ مہمانوں میں گھومتی

پھرتی اور ان کی خمیریت دریافت کرتی۔“ (اُداس نسلیں، صفحہ : ۱۶۴)

روشن علی خاں کے دوست محمد بیگ کے خاندان میں صرف ایک علی رہ جاتا ہے جو بانو سے شادی کی بات چیت کرتا ہے جو کبھی ایک شور دروڑ کی شیدا تھی۔

ناول کے آغاز میں ایک تجزیہ ہے۔ روشن علی خاں کے روشن آغا بننے کا داخلہ ایک حقیقت ہے اور محمد بیگ ایک کہانی۔ ناول کے آخر میں پرویز اور نجی تو حقیقت ہیں جبکہ علی کی جوی بانو ایک کہانی ہے۔ بہر حال روشن علی خاں اور محمد بیگ سے شروع ہونے والی کہانی پرویز اور اس کی بہنوں اور علی اور اس کی بیوی پر ختم ہوتی ہے۔ ویسے کہانی ختم کہاں ہوتی ہے۔ چلتے چلتے کہانی جہاں ٹوٹ جائے وہیں انجام بن جاتا ہے۔ جہاں سے ایک کہانی ختم ہو وہیں سے ایک دوسری کہانی سفر آغاز کرتی ہے۔ یہ محبت کا سیدھی لکیر پر چلنے والا ناول نہیں ہے۔ یہ تو نیز لکیر کا ناول ہے۔ اس میں مصنف کو یہ سہولت نہیں کہ وہ ہیروئن کو ماسر کر کہانی ختم کر دیتا۔ یہاں تو کہانی ایک دھند پر ختم ہوتی ہے۔ دوسری بات جو اس ناول کی کہانی کے بارے میں کہیں جا رہا ہے وہ یہ ہے کہ کہانی جہاں سے شروع ہوتی ہے۔ وہیں پہنچ کر ختم ہو جاتی ہے۔ اُداس نسلیں کے آغاز میں ایک — بابا دست — طبقہ جنم لیتا ہے اور زبردست طبقے سے اس کے تعلقات

کی اخلاقیات مرتب ہوتی ہے، یعنی جاگیر دار طبقہ کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ طبقہ انگلش میڈیم

کے بچے ہوئے شخص کو اپنے خاندان میں شامل کرتا ہے، مگر ایک لڑکی کے پاگل پن کی وجہ سے۔ لیکن انگلش میڈیم کا بیڑا جو شخص اس وقت جاگیر دار طبقہ کا حصہ بن جاتا ہے،

جب وہ اپنا کسان ماعتی تباہ کر بیوروکریٹ بننا ہے۔ ناول کے آخری حصے میں قیام پاکستان کے بعد بالادست طبقے جنم لیتے ہیں بیوروکریٹ اور ملٹری آفیسر اب جاگیر دار کے وہ ٹھٹھا نہیں رہتے جو کسی فوجی آفیسر کے ہیں۔ اب جاگیر دار روشن آغاکا بیٹی مسعود سے شادی کرتی ہے۔ مالاکھ ۱۹۴۷ء سے پہلے مسعود اس بات کا سوچ بھی نہ سکتا تھا۔ ان بالادست طبقات کے جنم لیتے ہیں ان کی زیر درست طبقے سے تعلق کی نئی اخلاقیات وجود پاتی ہے۔ جو دنیا ہر غیر مذکور ہے۔ ذرا ناول کے باطن میں جھانکیں تو ”علی“ کا پرویز اور مسعود سے کسی تعلق کا نہ ہونا ہی بالادست طبقے کی زیر درست طبقے سے قائم ہونے والی نئی اخلاقیات ہے۔ یہیں پر اس ناول کی کہانی ختم ہو جاتی ہے۔ اس طرح اس کہانی میں منطقی اور فطری ربط قائم ہوتا ہے۔ یوں یہ کہانی ۱۸۵۷ء اور ۱۹۴۷ء کے دونوں حوادث کے بعد وقوع پذیر ہونے والے منظر نامے کو پیش کرتی ہے۔ اس طرح اس کہانی کے پلاٹ میں ربط قائم ہوتا ہے۔

اس ناول کے پلاٹ پر اکثر اعتراض کیا جاتا ہے کہ یہ غیر مربوط ہے۔ بغیر سرشار کے میاں آزاد کی طرح ہے کہ وہ جہاں جاتا ہے۔ قصہ اُس کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ کبھی وہ سینئر کیمبرج میں پڑھتا ہے۔ پھر وہ کسان بن جاتا ہے۔ پھر سپاہی پھر دہشت گرد، پھر سیاست دان، پھر بیوروکریٹ اور آخر میں ایک سوالیہ۔ اس اعتراض کا مرکزی نقطہ یہ ہے کہ ایک آدمی اتنے بھیں صرف اس لیے بدلتا ہے کہ ناول نگار کا مقصد ان مختلف حوالوں سے مختلف قصے سنانا ہے۔ یوں اُس نے مختلف واقعات کو ایک کردار کی لڑی میں پرو دیا ہے۔ ان قصوں میں منطقی ربط صرف ایک شخص کے حوالے سے ہے۔ ناول نگار۔ اُس کے بھیں بدلتا رہتا ہے ورنہ اُس کے بھیں بدلنے کی کوئی وجہ جواز موجود نہیں ڈاکٹر سہیل بخاری نے اس ناول کے پلاٹ پر یوں اعتراض کیا ہے :

”جس طرح فسانہ آزاد میں سرشار نے میاں آزاد کو جگہ جگہ سیر کر کے لکھنوی معاشرت کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی تھی اسی طرح عبدالحمید نے نعیم، علی اور عذرا تینوں کو جگہ جگہ گھما پھرا کر ۱۹۱۳ء سے ۱۹۴۴ء تک کے ہندوستان کے کتنے ہی سیاسی واقعات و تحریکات کو ایک ہی لڑی میں پرونے کی کوشش کی ہے۔ اس لیے جو نقص فسانہ آزاد کے پلاٹ میں

پالا جاتا ہے۔ وہی اس ناول میں بھی پیدا ہو گیا ہے۔ اس کے واقعات محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

منطقی طور پر مربوط نہیں ہیں اور پلاٹ داخلی تسلسل سے محروم ہے۔“
(ناول نگاری، صفحہ : ۳۶۵)

جبکہ سمارٹ کا اعتراض ہے کہ اس ناول میں کئی تحریکات کا تذکرہ نہیں ہے۔ چنانچہ وہ اپنا اعتراض یوں پیش کرتے ہیں :

دو پہلی جنگ عظیم کے بعد برصغیر پاک و ہند میں محدود پیمانے پر ہی سہی لیکن ایک ریسے ہوئے طبقاتی شعور کے ساتھ عوام نے کئی مقامات پر منظم انقلابی لڑائیاں لڑی تھیں، عوامی اور انقلابی جدوجہد کا دہشت پسندوں کی مہم جوئیانہ فلسفے اور عمل سے کوئی تعلق نہ تھا، اس کے علاوہ دوسری جنگ عظیم سے پہلے پورے ملک میں ٹریڈ یونین تحریک منظم ہو چکی تھی۔ بمبئی احمد آباد، کانپور وغیرہ کے مزدور، مزدوروں کے انقلابی فلسفے سے لیس ہو چکے تھے۔ کسان بھائی بن چکی تھی۔ لیکن زیر بحث ناول میں محنت کش عوام کے ہراول دستے کا کوئی بھی کردار نظر نہیں آتا۔“

(عبداللہ حسین اور اداس نسیم، ادب اور جدلیاتی عمل، صفحہ : ۶۶)

در اصل ان دونوں اعتراضات کی بنیاد دو غلط فہمیاں پر ہے۔ پہلی غلط فہمی تو نعیم کے کردار کے بارے میں ہے۔ یہ کہہ کر اسے نقاد نعیم جیسے کردار سے آشنا نہیں۔ وہ سیدھی لکیر پر پٹنے والے سیدھے سادے کرداروں جیسا منطقی ربط تلاش کرتے ہیں تو نعیم کا کردار انہیں عجیب و غریب لگتا ہے۔ دوسری غلط فہمی یہ ہے کہ اس ناول کو تاریخی ناول فرض کر لیا گیا ہے۔ جہاں تک پہلی غلط فہمی کا تعلق ہے اس کے بارے میں نعیم کے کردار پر بحث کرتے ہوئے وضاحت کی جائے گی۔ رہی دوسری غلط فہمی تو اس کے سلسلے میں عبداللہ حسین کے دعوے کو مدنظر رکھنے کی ضرورت ہے کہ یہ ناول محبت کی کہانی ہے۔ باہمی النظر میں یہ محبت کی کہانی نظر نہیں آتی۔ اس میں تو سماجی زندگی کا جبر کرداروں کو توڑ پھوڑ رہا ہے۔ اداس کر رہا ہے اسی لیے تو محمد سلیم الرحمن کہتے ہیں :

”ناول میرے آپ کے علاوہ سیکڑوں لوگوں نے پڑھا ہوگا، مگر اس کا محبت کی کہانی مونا سننے میں نہیں آیا۔“

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

جاننے ہو کیا ہے۔ ہم احمق ہیں احمق۔" (اُداس نسلیں، صفحہ ۵۳۱)

اور شکست خوردہ ہوتا ہے اور شکست خوردہ انسان متعصب ہوتا ہے۔

کا پرچار کرتے ہیں انیس نعیم کو بتاتا ہے :

”تمہیں پتا ہے جب سے منظم مذہب کی بنیاد پڑی ہے اُسے کتنی بار ناجائز طور پر استعمال کیا گیا ہے؟ مذہب ہماری عقل کے راستے سے دل تک پہنچتا ہے۔“

اور وہاں اپنا قبضہ جمالتا ہے۔“ (اُداس نسبی، صفحہ : ۵۳۳)

”کیا صرف محبت کافی نہیں ہے نعیم! اس گروہ بننے کا بغیر صرف محبت جو ایک آفاقی جذبہ ہے۔“ (ایضاً)

”صحیح فیصلہ اپنا فائدہ آپ ہے۔ صحیح اقدام سے ہم ماضی اور مستقبل دونوں کی قید سے آزاد ہو جاتے ہیں۔“ ایضاً (۵۳۵)

اور وہ بکھر کر پاگل ہو جاتا ہے۔

فیجیم کارویہ ناول کے آغاز سے انہام تک ایک (OUTSIDER) کارویہ ہے۔ وہ روشن محل میں اجنبی ہے۔ چہرہ کاؤں میں کسان کا کام کرتا ہے تو اپنی سابقہ تہذیب کی وجہ سے اجنبی محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

ہی رہتا ہے۔ وہ سامراجی فوج میں جاتا ہے تو آزادی پسندی کی وجہ سے اجنبی رہتا ہے خدا سے شادی کرتا ہے، مگر اس کے لیے بھی اجنبی رہتا ہے۔ دہشت گردوں میں رہ کر کانگریس کی نمائندگی کرتا ہے۔ کانگریس کی تحریکوں میں شامل ہو کر جیل جاتا تو جیل میں اجنبی رہتا ہے۔ فالج زدہ ہو کر روشن محل منتقل ہو جاتا ہے تو وہاں اجنبی ہی رہتا ہے۔ ڈپٹی سیکرٹری بن جاتا ہے۔ نذر سیکرٹریٹ میں اس کا کردار اجنبی کا ہوتا ہے۔ وہاں سے پاکستان کی طرف ہجرت کرتا ہے تو ہجرت کے ہنگامے میں اس کا کردار اجنبی کا ہوتا ہے۔ مکمل اجنبی ہونے کی وجہ سے زندگی کو دیکھنے کے لیے اس کے پاس مکمل معروضیت ہے۔ مکمل غیر جانبداری ہے۔ اس طرح اس کا مشاہدہ پھر لوہر ہمہ گیر غیر عجز باقی اور موضوعیت کی کمزوریوں سے پاک ہے۔

نعیم خاصا جراث مند کردار ہے وہ بہت کچھ کر سکنے کی اہلیت رکھتا ہے۔ وہ روشن محل کی تقریب میں تلک کی حمایت کرنے کی جرأت کرتا ہے پھر اپنے گاؤں کے نواب روشن آغا کی بیٹی عذرا سے محبت کرنے کی جرأت کرتا ہے اور اسے ایک ساتھ زندگی گزارنے کی دعوت دیتا ہے۔ عذرا کہتی ہے کہ نعیم سرکاری نوکری نہیں کر سکتا اور اس سے سوال کرتی ہے کہ وہ کب روشن پر جانے لگا۔ وہ اسے اپنے اور نعیم کے مابین فرق بتانا چاہتی ہے۔ چند روز بعد نعیم روشن پر چلا جاتا ہے جہاں وہ اپنے باپ کے ساتھ مل کر کاشتکاری کرتا ہے۔ وہ مندرنگھ کے ساتھ گھوڑی دوڑاتا ہے اس کے ساتھ قتل میں شریک ہوتا ہے۔ پھر لام بندی ہونے لگتی ہے تو وہ فوج میں بھرتی ہو جاتا ہے۔ دراصل وہ سرکاری ملازمت کی اپنے اوپر علیحدگی ختم کرنا چاہتا ہے۔ نیز وہ اپنی موجودہ صورت حال پر اکتفا بھی نہیں کر سکتا۔ فوج میں ملازمت کرنے کے دوران میں اس کا کردار بھی خاصا منحرف ہے۔ وہ اپنے افسر ٹھاکر داس سے لڑ پڑتا ہے۔ اس کے ساتھ جنگ میں شریک ہے۔ اس صورت حال میں شخص مشین بن جاتا ہے مگر وہ اس موقع پر اپنا وجود بچا لیتا ہے۔ وہ اب بھی (BEING WITH ITSELF) ہے۔ عین میدان جنگ میں جب ٹھاکر داس اور وہ جنگ لڑ رہے ہیں اور صورت حال ایسی ہے جب فتح شکست، تحفظ ذات یا قتل وغیرہ کے نفسیات بھی ختم ہو جاتے ہیں اور فرد سب کچھ مشینی انداز میں کر رہا ہوتا ہے تو نعیم عجیب طریقے سے اپنے محفوظ انسانی جذبات کو بچائے ہوئے ہے۔ واقعات یوں ہے،

”محکم دلائل سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ
پیشیاں کے آگے دھن مڑنے والے ہیں۔“

دعوتِ سلیم الرحمن، شیخ صلاح الدین وغیرہ، عبداللہ حسین سے بات چیت سویرا ۲۵-۲۳ دوسری طرف شیخ صلاح الدین کا دعویٰ ہے۔

دو پریم کہانی ایک سرد اور سورت کے باہمی وفا کے رشتوں میں بابت ہو جانے کا نام ہی نہیں، دونوں کے وصل و ہجر کا بیان ہی نہیں بلکہ ان تمام کیفیتوں کا بیان ہے جو محبت کا جذبہ انسانی صلاحیتوں کے باہمی تعاون سے پیدا کرتا ہے اور اس تعاون سے جو اعمال وجود میں آتے ہیں ان کی کار فرمائی کا بیان بھی ہے۔ چونکہ یہ اعمال دوسرے انسانوں پر کسی نہ کسی سطح پر اثر انداز ہوتے ہیں اس لیے دوسرے انسان ان اعمال کے معین اور معاون یا سد راہ بن جاتے ہیں۔ اس لیے ان تمام دوسرے انسانوں کا ان کی زندگی کے محرکات کا بیان کہانی کا ضروری حصہ بن جاتا ہے۔ (حوالہ ایضاً، صفحہ ۲۲۱)

شیخ صلاح الدین نے یہ سارا استدلال عبداللہ حسین کے دعوے کی تصدیق کے لیے کیا ہے ورنہ بات دراصل یہ ہے کہ مصنف نے محبت کی کہانی کہنی شروع کی تو یہ کہانی اپنے سیاق و سباق میں اس قدر پھیل گئی کہ خود مصنف کی گرفت سے آزاد ہو کر پورے عصر پر محیط ہو گئی۔ پھر مصنف نے اپنے عصر کے مطالعہ و مشاہدہ کے لیے مختلف لوگوں سے ملاقاتیں کیں اور مطالعہ بھی کیا۔ اس طرح ناول ہر لحاظ سے عصری ناول بن گیا۔ اس ناول میں مصنف نے تاریخ کا نہ کوئی نظریہ دیا ہے نہ ہی تاریخ کو سلسلہ بہ سلسلہ پیش کیا ہے۔ البتہ تاریخ کا وژن ضرور موجود ہے۔ تاریخ کے اسی وژن نے مصنف کی عصر کے مطالعے میں معاونت کی ہے۔ یوں یہ ناول عصری ناول ہو گیا ہے۔

ناول کے کرداروں کا مطالعہ خاصہ ملاحظہ ہے۔ اس کا مرکزی کردار نعیم بعض نفا دوں کی گرفت میں نہیں آسکا۔ نعیم سیدھی کبیر پر چلنے والا کردار ہی نہیں۔ اس کا فار کو اردو ناولوں کے کرداروں کے تناظر میں سمجھنا ویسے بھی الجھنیں پیدا کر دیتا ہے۔ یہ ناول ۱۹۵۶ء سے ۱۹۶۱ء کے درمیان عرصے میں لکھا گیا اس وقت عالمی سطح پر وجودی فلسفے اور وجودی ناولوں کا غلبہ صاف سنائی دے رہا تھا۔ وجودی ناولوں کے کرداروں کے تناظر میں دیکھا جائے تو نعیم کو سمجھنا کوئی ایسا مشکل نہیں رہتا۔ اس تناظر میں سہیل بخاری کا یہ اعتراض عجیب سا

”نعیم کا سینٹر کیمبرج پاس کرنے کے بعد گاؤں میں یوں رہ پڑنا کہ اپنے چچا ایاز بیگ کے بلائے پر بھی کھلتے نہ جائے جیسے سینٹر کیمبرج پاس لڑنے کو شہری فضا کے مقابلے میں دیہاتی فضا زیادہ مناسب ہو، پھر نعیم کی سی قابلیت کے حوالہ کا ۱۹۱۲ء میں افسر کے بجائے ایک معمولی سپاہی کی حیثیت سے فوج میں بھرتی ہونا محض تخیلی واقعہ نظر آتے ہیں۔“

(ناول نگاری، صفحہ : ۳۶۵)

دراصل یہ اعتراض تاریخ فلسفے اور نفسیات سے نقاد کی بے خبری کا نتیجہ ہے۔ نعیم نے سپیر کیمبرج کیا تھا، مگر وہ اس وقت کھلتے میں رہتا تھا۔ جہاں آزادی کی تحریکیں اور انسانی حقوق کی تحریکیں زور پکڑ رہی تھیں۔ نوجوانوں کے لیے گوگلے سے زیادہ ”تمک“ مقبول شخصیت تھے۔ پہلی تقریب جو روشن محل میں ہوتی ہے وہاں نعیم اپنے چچا کے ساتھ شریک ہے۔ وہاں نعیم انگریز کی مخالفت اور تمک کی حمایت کر کے اپنے آپ کو ایک آزادی پسند نوجوان کے طور پر متعارف کراتا ہے۔ جس پر اس کا چچا سخت ناراض ہوتا اور گھر آکر سمجھاتا ہے :

”تمہیں پتا ہے تمک کا نام لینا ہی دہشت پسندی میں شمار ہوتا ہے۔“

(اُلاس نسلیں، صفحہ : ۳۷)

نعیم کا یہ ذہن اسے سرکاری نوکری کرانے کی بجائے کسان بنادیتا ہے۔ پھر وہ دہشت گرد سیاسی کارکن وغیرہ کے روپ میں سامنے آتا ہے تو کچھ عجیب نہیں لگتا، مگر وہ کان کے کام سے اندر ہی اندر بیزار ہو جاتا ہے۔ وہ اس سے بیگانگی محسوس کرتا ہے تو فوج میں بھرتی ہو جاتا ہے۔ یہاں اس کا رویہ کامیو کے سرسوسے ملتا جلتا ہے، جو زندگی کی لالچیت کو بیگانہ وار دیکھتا اور بیگانہ وار عمل کرتا ہے۔ اسی طرح جب اسے فالج پھرتا ہے تو وہ نوکری کر لیتا ہے کیونکہ اب وہ پھر تمک چکا ہے۔ زندگی کی لالچیت کو ایک بار پھر دیکھ لیتا ہے۔ اب اس کے لیے اس عمل میں کوئی معنی نہیں رہتا کہ وہ نوکری کرتا ہے یا کچھ اور کام کرتا ہے۔ وہ زندگی کی لالچیت میں (BEING IN ITSELF) کا رویہ اپناتا ہے۔ وہ نوکری کرتا، اور روشن محل میں رہتا ہے لہٰذا ایک شے بن جاتا ہے۔ اس کی ملاقات محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ کے ایک دوسرے ساتھی (اساتذہ اکرمن) کے ہوتی ہے، جو اس کا آئینہ آبی لہٰذا مکتبہ وہ اس

طرح کمتر ذہانت رکھنے والے لوگ اس (PHENOMENON) کو بتول کر کے ایک عظیم جہرات کی اہلیت اختیار کر لیتے ہیں۔

(اُداس نسلیں، صفحہ ۵۹۹، ۶۰۰)

نعیم میں کہیں بھی انجما کی کیفیت پیدا نہیں ہوتی۔ وہ زندگی سے بھرپور ہے وہ پختلا نہیں بیٹھ سکتا۔ وہ گاؤں آتے ہی مہندر سنگھ سے لڑتا ہے اور پھرائس کا دوست بن جاتا ہے وہ جنگ عظیم سے رضی ہو کر واپس آتا ہے تو سوڑکے شکار میں شامل ہو جاتا ہے۔ وہ میدان جنگ میں بھی زندہ اور متحرک ہے۔ اس کی جلیتیں، انفرادیت، جذبے ہر شے زندہ ہے۔ وہ ایک جڈرک نہیں سکتا۔ وہ ہر منزل سے جلدی سے گزر جاتا ہے کسان، فوجی، سیاستدان، یورو کریٹ اور پھر ہجرت کے سفر میں کسان بن جانے کا عزم اور منصوبہ ہے۔ وہ مطالعے کی دنیا میں بھی بدست جلدی طویل سفر طے کر لیتا ہے۔ وہ عشق میں محبوب کو پا بھی لیتا ہے اور پھر اُسے چھوڑ بھی دیتا ہے۔ عذرا جنسی طور پر خامی فعال عورت ہے وہ اُسے جنسی طور پر بھی مطمئن رکھے ہوئے ہے۔ اس کی شخصیت میں کئی ابعاد موجود ہیں وہ کئی ابعاد میں بیک وقت سفر کر رہا ہے۔ یہی سفر، حرکت، قوت، توانائی اُسکے کردار کو اُردو ادب میں انفرادیت بخش رہے ہیں۔

ناول کا دوسرا ہم کردار علی ہے۔ نعیم کا چھوٹا بھائی۔ بعض اوقات یوں لگتا ہے جیسا کہ علی نعیم کا (COMPLIMENT) تکملہ ہو۔ وہ زندگی کے ان گوشوں کو سامنے لانے کا ذریعہ بنتا ہے جہاں نعیم نہیں جا سکا۔ علی صرف اور صرف کسان ہے جاہل اور ان پڑھ کسان پھر وہ مزدور بنتا ہے اور آخر میں وہ دوبارہ کسان بننے کا عہد کرتا ہے گویا کبانی وہاں ختم ہو جاتی ہے جہاں سے شروع ہوئی تھی۔ علی میں قوت فیصلہ کی کمی نہیں وہ عائشہ سے محبت کرتا ہے اور اُسے پالیتا ہے۔ وہ بانو کو پسند کرتا ہے اور اُسے شادی کی دعوت دے دیتا ہے۔ وہ کھرا کسان ہے۔ جس کی گفتگو میں اکھڑ پن ہے۔ اس کی مثال اس کی وہ گفتگو ہے جو وہ ایک طوائف سے کرتا ہے۔ جو مسجد شہید گنج کی تحریک کے دنوں میں اُسے اپنے گھر میں پناہ دیتی ہے۔ اچانک اُس کا لگا بک آتا ہے تو وہ علی کو چپے جانے کے لیے کہتی ہے۔ اس موقع پر طوائف اور علی کی گفتگو کسان والے اکھڑ اور صاف لہجے کی نمائندگی کرتی ہے۔ گفتگو یوں ہوتی ہے :

”میرا یہاں کوئی نہیں۔ مجھے یہیں رہنے دو۔“

”میں تمہارے ساتھ نہیں سوؤں گا۔ علی نے منت کی، ”فکر نہ کرو“

" ماؤ"

”تو تمک ہے اب میں نہیں آؤں گھا“

نہیں بھائی ضرور آنا۔ تمہاری منت کرتی ہوں۔

”کیسا“ علی نے کہا، ”اب تمہو کو بھی نہیں آؤں گا۔“

(دُاس تلس، صفحہ ۴۴۹)

علی حشرات مند ہے وہ اپنے بھائی کے سلسلے اکثر سکتا ہے۔ وہ راول کا مقابلہ کر سکتا ہے۔ وہ مختلف شہروں میں جا کر زندگی گزار سکتا ہے۔ وہ ارادہ اور عمل کی قوت سے محروم نہیں۔ وہ اپنے بھائی نعیم سے علیحدہ ہو کر اس کے بارے میں مکمل معلومات رکھتا ہے۔ یہ اس کی شخصیت کا پھیلاؤ ہے۔ وہ نعیم کی ہمیدری اور فخری وغیرہ سب کچھ کے بارے میں جانتا ہے مگر نعیم کو صاف دلی سے معاف کر دیتا ہے۔ وہ زندگی کرنے اور اس کی حفاظت کرنے میں اس قوت اور عزم کی نمائندگی کرتا ہے جو ایک آدمی کا فرض بھی ہے اور شرف بھی۔ وہ ہجرت کے سفر میں خود حفاظت کے جلی جذبہ اور انسانی عمل کی بہترین نمائندگی کرتا ہے۔

علی بنیادی طور پر کسان ہے جہاں ملکیت بھی انفرادی ہے اور محنت بھی وہ کاٹتا ہے
 کا مزدور بنتا ہے تو خود بیگانگی (SELF ALIENATION) کا شکار ہو جاتا ہے۔ جو سرمایہ
 دارانہ طرز معیشت کا لازمی نتیجہ ہے۔ اسی طرز محنت میں ملکیت انفرادی ہوتی ہے اور
 محنت اجتماعی اور سماجی ہوتی ہے۔ مزدور ایک عجیب بے بسی کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس
 صورت حال کو صنفِ میر نے یوں بیان کیا ہے :

”مزدور اپنی زندگی ایک معروضی شے میں ڈالتا ہے لیکن اب اُس کی زندگی اِسی کے اپنے اختیار میں نہیں رہتی بلکہ اس معروضی شے کے اختیار میں چلی جاتی ہے۔ لہذا جتنی زیادہ پیداواری سرگرمی ہوتی ہے، اتنا ہی مزدور کو اشیاء سے محروم ہونا پڑتا ہے جو کچھ اُس کی محنت کا حاصل ہوتا ہے..... اِس

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

خندق سے صرف دو لمحے کا فاصلہ تھا۔ نعیم نے پڑھنا چاہا لیکن جلتی ہوئی نفرت اور حسد کا جذبہ غالب آگیا۔ "نعیم تم زخمی ہو؟ وہ خاموش پڑا رہا۔ ٹھاکر داس اچک کر باہر نکلا اور اس کی طرف دوڑا گولیوں کی ایک بوچھاڑ ہوئی..... اور وہ بے جان ہو کر سیدھا لٹ گیا۔" (اُداس نسلیں، صفحہ ۱۴۰)

نعیم کا بازو جنگ میں کام آتا ہے اور بہادری پر ملٹری کراس ملتا ہے۔ وہ زخمی سپاہیوں کے ہسپتال میں ڈیوٹی کے دوران ایک جرمن زخمی قیدی کی مدد کرتا ہے۔ یہ خاصا مشکل کام ہے کیونکہ تمام عملہ اُسے دشمن کا سپاہی سمجھ کر اس سے نفرت کرتا ہے جبکہ نعیم کا یہ مسئلہ نہیں ہے زخمی قیدی نعیم کو کٹھنی کا بازو بنا دیتا ہے۔

نعیم اس قدر بہادر ہے کہ واپسی پر ایک ہاتھ سے سور کا شکار کرتا ہے اور اس قدر مضبوط قوت فیصلہ کا مالک ہے کہ دہشت پسندوں کے گروہ میں شامل ہو سکتا ہے اُسے دہشت پسندوں سے اتفاق نہیں رہتا تو وہ اُن سے دلیری کے ساتھ اختلاف کرتا ہے حالانکہ دہشت پسند اختلاف کرنے والے کو قتل کر دیتے ہیں۔ وہ ایک دہشت گرد کی بہن شیلیا کی مدد سے بچ نکلتا ہے۔ واپسی پر پھر کاشتکاری کرتا ہے۔

نعیم اپنے والد کی وفات کے بعد روشن مل جاتا ہے اور عذرا سے شادی کر لیتا ہے۔ اس طرح وہ ایک مشکل کام کو سرانجام دیتا ہے۔ یہ اس کی شخصیت کا تاثر ہے جو عذرا کو اپنے خاندان کی اشرافیائی اقدار سے بغاوت پر آمادہ کرتا ہے۔ نعیم نہ صرف عذرا سے شادی کرتا ہے بلکہ اُسے اپنے ساتھ سیاسیات میں بھی شریک کرتا ہے اور اُسے قومی سیاسیات کا اہم کارکن بنا لیتا ہے۔

نعیم جیل جاتا ہے تو وہاں وہ عزم اور حوصلے سے سزا کاٹتا ہے۔ وہ معافی مانگ کر رہا نہیں ہوتا۔ وہ حالات کا مردانہ وار مقابلہ کرتا ہے۔ جیل میں کسی بھی شخص کی کینگیں برہنہ ہو جاتی ہیں۔ نعیم وہ کردار ہے جو جیل میں بھی عزم اور حوصلے سے کام لیتا ہے۔ وہ ہر سزا کے بعد پہلے سے زیادہ جرات کے ساتھ سیاسیات کا کام کرنے کے لیے تیار رہتا ہے۔

نعیم پہلی بار اس وقت بہت بڑا ہے جب لالچ کا حملہ اُسے بے بس کر دیتا ہے۔ اس کے بعد اس کی شخصیت مجروح ہونے لگتی ہے وہ شخص سے شے بن جاتا ہے۔ وہ ڈپٹی سیکریٹری بن جاتا ہے، مگر سیکریٹریٹ میں وہ اجنبی رہتا ہے۔ اُس کی ڈاکٹر انصاری

اور انیس الرحمن سے ملاقاتیں خاصی اہم ہیں۔ ڈاکٹر انصاری کی تبلیغ مذہب اُسے مطالعے کی طرف مائل کرتی ہے اور انیس الرحمن کی گفتگو غور و فکر پر مائل کو قوتی ہے۔ نعیم کا مطالعے کا سفر رکت نہیں۔ سوچ کا سفر بھی جاری ہے۔ وہ کسی مقام پر نہ تو ڈالگا (DOGMA) کو قبول کرتا ہے اور نہ کسی مقام پر کلیتے بولتا ہے۔ اُس کی گفتگو اُس کی اپنی ہے۔

نعیم حساس شخص ہے۔ وہ اپنے حساس جرم کو چھپا نہیں سکتا، بھٹلا نہیں سکتا۔ شیدا کو دھتکارنا اُسے یاد رہتا ہے وہ ہٹکار داس کو بھی نہیں بھٹلا سکتا اور پھر اُس نے علی کو گھر سے نکال دیا تھا اُسے بلوائیوں میں دیکھنا بے توفیق کی عدالت میں اُس پر ایک اور فرد جرم عاید ہوتی ہے۔ وہ شیدا سے بے وفائی کی وجہ سے عذرا سے بھی محبت نہیں کر پاتا اُسے عذرا میں ذہانت جیسی شے کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ اُس میں جرأت ہے کہ وہ عذرا کی چھوٹی بہن نجی کو یہ کہہ سکے :

”تمہارا ذہن — میں نے ہمیشہ تمہارے ایسی لڑکی کی تمنا —“

(اُداس نسلیں، صفحہ ۱۵۷)

نعیم جس نے ڈاکٹر انصاری سے کہا تھا :

”مذہب پر ایمان لانے کے لیے ڈاکٹر صاحب میں ذرا بوڑھا نہیں ہو چکا ہوں۔“

(اُداس نسلیں، صفحہ ۲۶۳)

اپنی زندگی کے سفر کے اختتام پر ایمان کی منزل کو پا لیتا ہے۔ یہ ایک دکھ بھرے سفر کا انجام ہے جو اسے ایک نئی بلندی اور وسعت عطا کر دیتا ہے۔ نعیم اپنے سفر کے انجام پر کہہ رہا ہے :

”جہاں دلائل ختم ہو جاتے ہیں وہاں سے ایمان شروع ہوتا ہے۔ یہ وہ پوشیدہ

رو ہے جو تمام مذاہب کی تہ میں رواں ہے۔ ایمان یہ تجربہ دی اور تقریباً غیر

ذہنی لفظ جس میں انسانیت اور خدایت کے وسیع ترین معنی پوشیدہ

ہیں، زیر سر طور پر اور غیر مشروط طور پر بے علم لوگوں کے دلوں میں اُتر

جاتا ہے اور انہیں اطمینان اور فائدہ کے ساتھ ہر آفت کا، جس میں موت

بھی شامل ہے، سا منا کرنے کا اہل بنا دیتا ہے۔ پھر ہر چیز اس قدر

آسان اور قدرتی دکھائی دیتی ہے۔ کوئی آج تک نہیں سمجھ سکا کہ کس

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

مطلب :-

(اداس نسلیں، صفحہ ۱۲۹۹)

وہ نعیم کے استدلال کی قائل تو ہو جاتی ہے۔ مگر مظاہرہ کرنے کی بجائے اس کی کیفیت یہ ہے :
 وہ نعیم نے بورڈ اسس کے ہاتھ میں ٹھونس دیا جو اس نے ہاتھ دھکاٹے
 دھکاٹے پکڑ لیا اور شہزادے پر سے نظریں ہٹانے بغیر، سرزدہ سسی کھڑی
 رہی ۔“
 (اداس نسلیں، صفحہ : ۳۵۵)

عذرا آغا خاں کو دیکھ کر بھی متاثر، مرعوب اور مسحور ہوتی ہے اور اس کی کیفیت یوں ہوتی ہے :
 ”اس کے چہرے پر رنگ جھلک آیا تھا اور بڑی بڑی مایح آنکھوں سے جذبات
 ظاہر تھے۔ وہ کرسی کی پشت چھوڑ کر سیدھی بیٹھی ہوئی صدر آغا خاں سوئم
 کو دیکھ رہی تھی مستحضر اور مضطرب۔“
 (اداس نسلیں، صفحہ : ۳۷۱)

عذرا کوئی (STEREOTYPE) کردار نہیں، وہ اپنے طبقے سے محبت اور نفرت کرتی ہے۔
 وہ اپنے باپ کو اپنا آئیڈیل خیال کرتی ہے، مگر لاشعوری طور پر اپنے باپ کے طبقے کی اخلاقیات
 کو رد کرتی ہے۔ وہ بار بار یہ کہتی ہے کہ وہ اپنے باپ کو آئیڈیل خیال کرتی ہے اس کا ایک
 مطلب یہ بھی ہے کہ اس کے باپ نے اپنے طبقے کی اخلاقیات سے ہٹ کر غریب سورت سے
 شادی کی تھی۔ اس طرح عذرا بھی بناوٹ کر کے ایک غریب مرد سے شادی کرتی ہے۔ اس
 کے باپ روشن آغائے اپنی بیوی کی شخصیت کو پردے کے پیچھے لگ کر دیا۔ عذرا بھی آہستہ آہستہ
 نعیم کی اصل شخصیت کو ختم کر کے ایک بیہرہ رو کریمٹ بنا دیتی ہے۔ اس کے سامنے نعیم کی شخصیت
 مسخ ہو کر رہ جاتی ہے نعیم اس کے سامنے اپنے آپ کو بہت چھوٹا محسوس کرتا ہے۔ عذرا کی محبت
 اس یونانی کردار کی طرح ہے جو اپنے جہان کو طلسمی پننگ کے برابر کر دیتا ہے کبھی کبھی کر لیا کرتا ہے۔
 اور کبھی کاٹ کر چھوڑتا کرتا ہے۔ اس عمل سے مہمان کی زندگی ختم ہو جاتی ہے۔ عذرا بھی نعیم کو اپنی
 محبت کے جادو سے کبھی کبھی جیتی اور کبھی کاٹتی ہے۔ اس عمل سے نعیم کی شخصیت ریزہ ریزہ
 ہو جاتی ہے اور وہ یہ محسوس کرتا ہے :

”وہ برسوں تک ساتھ رہے تھے، ساتھ سوئے تھے، مہنڈا جینی تھے۔ وہ

بے شرمی کی حد تک نفسیاتی اور غریب صورت تھی، وہ محبت کرنے والی سورت

تھی، وہ ایک گنہگار مرد تھا، گنہگار اور تارار معمولی، بے حد معمولی۔“

(اداس نسلیں، صفحہ ۳۷۲)

عذرا اپنے طبقے کی نفسیات کی وجہ سے نعیم کی شخصیت کو مسخ کر دیتی ہے۔ وہ اس کی جھولی میں اگر تھوڑا سا اپنا آپ ڈال دیتی تو نعیم ناچار نہ رہتا۔ دراصل وہ جس طبقے سے تعلق رکھتی ہے وہ طبقہ کچھ بھی نہیں دے سکتا۔ صرف لے سکتا ہے۔ روشن آغا روشن پور کے لوگوں کو گڑگال کر دیتا ہے تو عذرا نعیم کو بالکل نکھد بنا دیتی ہے۔ اُسے بالکل کنگھا کر دیتی ہے۔ اسی لیے تو وہ ہجرت کے سفر میں نئے سرے سے زندگی کرنے کا منصوبہ بناتا ہے، تو اپنی اس شخصیت کی بازیافت کرتا ہے جسے عذرا نے مسخ کر دیا تھا۔ عذرا کا سارا عمل زیر سطح رہتا ہے۔ وہ اس قدر آہستہ آہستہ اپنا اثر دکھاتی ہے کہ نعیم ٹوٹا رہتا ہے اور اپنی ٹوٹ پھوٹ سے بے خبر رہتا ہے۔ وہ نعیم سے بھی محبت کرتی ہے اور اپنے طبقے سے بھی — وہ پیار کرتے ہوئے نعیم کو ٹوڑ دیتی ہے۔ اس کے یہی تضادات اس کے کردار کو منفرد کر دیتے ہیں۔

عذرا کا انجام خاصا شریک ہے۔ اس کی ٹریجڈی کچھ فیصلے کی غلطی میں پوشیدہ ہے کچھ حالات کا نتیجہ۔ اُس کے حالات اس کے لیے ترحم کے جذبات پیدا کرتے ہیں۔ قیام پاکستان کے بعد وہ پرویز (اپنے بچے بھائی) کے گھر میں ہے اس کی حیثیت کچھ اچھی نہیں ہے مگر اس کی وجاہت ختم نہیں ہوتی اس کی صورت حال یہ ہو جاتی ہے۔

”درجہ میں اس کے بعد صرف ملازمین آتے تھے۔ اس کے باوجود آخری وقت پر (تقریبات میں) کسی دھکی طرح تیار ہو کر منظر پر آ جاتی اور اپنی بھال سے آگ آگ اپنی پڑائی گریس کے ساتھ مہمانوں میں گھومتی پھرتی اور ان کی خیریت دریافت کرتی۔“

(اگسٹ نمبر، صفحہ ۱۶۴۳)

ایسی صورت حال میں اپنی انفرادیت، گریس، شخصیت اور وقار کو قائم رکھنا اُسے انفرادیت بخش دیتا ہے اور یوں اس کا کردار زندہ، فعال، بھرپور اور متحرک حیثیت میں سامنے آتا ہے۔ اس ناول کا ایک کردار سرنائیزنگ ہے۔ وہ صرف ایک کسان ہے۔ اس کی اخلاقیات روایتی کسان کی اخلاقیات ہے۔ وہ باپ دادا کے بوے ہونے کیٹیوں میں زندگی بسر کرتا ہے۔ اس کی خوبی یہ ہے کہ وہ صرف ایک محنتی کسان اور زمین کاریگر ہے۔ اُسے اپنی کاریگری سے اس قدر شدید محبت ہے کہ وہ اس کی خاطر جیل میں جانا ہے مگر اس سے اپنا ناتا توڑنے کے لیے تیار نہیں۔ وہ کسان ہے اور کسان کا کام خوب جانتا ہے۔ وہ غرے کہتا ہے،

”منڈی کے سدرے گڑ کے سودا اگر میرا نام جانتے ہیں۔ پچاس گاؤں کا گڑ

کی محنت ایک خارجی وجود بن گئی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ جو زندگی اس نے اشیاء کو عطا کی تھی وہی زندگی اب اس کے مد مقابل ایک بیگانہ اور دشمن کی حیثیت سے کھڑی ہے۔

(تقصیر بیگانگی، صفحہ ۲۲، ۲۳)

اس صورتِ حال کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ مزدور بے بسی، مایوس اور کرب کا شکار ہو جاتا ہے۔ بلکہ ایک لمحہ ایسا بھی آتا ہے کہ وہ ایک مشین کا پرزہ بن جاتا ہے جس کا نتیجہ ہے کہ علی کا فیکٹری میں وجود انفرادی وجود کی نفی ہے۔ اس کا ہر عمل میکانیکی ہے۔ اس لیے وہ اس کام سے نفرت کرتا ہے اور اس کام کو تیگ دیتے کی خواہش کرتا ہے۔ اسی لیے وہ یہ مزدوری چھوڑ کر بلوائی بن جاتا ہے۔ وہ سادہ دل کسان ہے۔ بھائی سے ناراض ہے، مگر جب اسے ملتا ہے تو ساری ناراضگی ختم کر کے اسے نہ صرف معاف کر دیتا ہے بلکہ اسے بحفاظت پاکستان لانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کا رویہ حیاتیاتی آدمی کا رویہ ہے۔ وہ زندگی کے لیے لڑتا ہے اور زندگی سے لڑتا ہے۔ وہ عائشہ کی تلاش کرتا ہے۔ مگر عائشہ کی یاد اس کی حیاتیاتی اور سماجی ضرورت کی راہ میں رکاوٹ نہیں بنتی۔ اسی لیے وہ بانو کو شادی کی دعوت دے ڈالتا ہے۔ اس ناول کا ایک اہم کردار عذرا ہے۔ وہ جاگیردار خاندان کی بڑی بیٹی ہے (جو کئی سال تک اکلوتی بیٹی بھی ہے)۔ مگر اس کا رویہ دوسروں سے ذرا علیحدہ ہے۔ ناول کے آغاز میں ایک تقریب میں جب کھیل شروع ہوتا ہے تو عذرا غائب ہے۔ وہ باغیچے میں ہے۔ یہیں سے اس کا منفرد رویہ ابھرنے لگتا ہے۔ اس کے ہاں ایک تضاد ہے اور اسی تضاد نے اسے اہم کردار بنا دیا ہے۔ مصنف اس کردار کی تعمیر پر کچھ اور توجہ صرف کرتے تو یہ کردار ناول کا سب سے اہم کردار بن سکتا تھا۔ جب نعیم روشن محل میں رہ رہا تھا اور ایک عجیب کرب سے گزر رہا تھا اس وقت انیس الرحمن کی رفاقت میں اسے تسکین مل رہی تھی یا وہ بھی کے خواب دیکھ رہا تھا۔ ان دونوں کی عذرا کا کردار ذرا فیڈ آؤٹ ہو گیا ہے۔ نعیم کی عدم موجودگی میں عذرا کی جنسی طلب کا پہلو تو واضح ہوتا ہے مگر تنہائی جس قسم کی درد بنی لاتی ہے۔ خصوصاً عشق مگر نے دے تنہائی میں جس خود شناسی کے عمل سے گزرتے ہیں۔ عذرا کے کردار کا یہ پہلو ناول میں سرے سے غائب ہے۔

عذرا جنسی طور پر خاص بھڑلپور موروث ہے۔ — سامن کمیشن کے زمانے میں کاگرسی

کی سول نافرمانی کی تحریک کے سلسلے میں نعیم جیل جاتے ہیں، تو عدرا روشن محل میں تنہا ہے اس کی جنسی بھوک بھڑکتی ہے۔ اس کے وجود کو تہہ و بالا کر دیتی ہے اور پھر ایک کسمندی پر منتج ہو جاتی ہے۔ اس کیفیت کا اظہار مصنف نے بڑی مہارت سے کیا ہے۔ یہ کیفیت ایک بھری پُری عورت کی جنسی کیفیت ہے۔ مصنف کہتے ہیں :

”کپڑے اتار کر اس نے نریتوں کا تیل سارے بدن پر ملا اور ہتھیلیوں کی مدد سے آہستہ آہستہ اسے جلد میں جذب کرنے لگی۔ اس نے رٹ کی طرح دیتی اور ابھرتی ہوئی اپنی گندی، تندرست جلد کو دیکھا اور اس کے بدن میں گہرا اثر اور انگ پیدا ہوئی۔ سرور جس میں پیاس چھی ہوئی تھی۔ وہ دروازہ کھول کر باہر نکل آئی اور کمروں میں پھرنے لگی۔ قدم آدم آئینے کے سامنے رک کر اس نے جلتی ہوئی آنکھوں سے اپنے جسم کو ہر زاویے سے دیکھا اس کا بدن کنواری لڑکیوں کی طرح کٹا ہوا، لچکدار اور مضبوط تھا۔ دیر تک وہ معطل ذہن کے ساتھ بند کمروں میں چکر لگاتی رہی اور اس کے روٹیں روٹیں میں سوزش پیدا ہوئی، سوزش اور پیاس، اس سرور کے لیے جس سے وہ محبت کرتی تھی، حسرت اور مردگی کے اذیت ناک لمحے ایک ایک کر کے اس پر سے گزرتے رہے۔“ (اداس نملیں، صفحہ: ۳۴۹)

عدرا لکھتے ہیں سینئر کیمبرج کرنے والے نعیم کو تو اس کا گھرایا دلالتی ہے تاکہ نعیم کو روشن پور میں اپنی اور روشن آغا کی حیثیت کا فرق معلوم ہو سکے، مگر ملٹری کراس حاصل کرنے والے ایک ٹوٹے ہوئے ہاتھ والے نعیم کا ہاتھ تمام لیتی ہے تو اس کی وجہ اس کی شخصیت میں ایک بھرے پُرسے مرد کی موجودگی ہے جس کی عدرا کو ایک بھری پُری عورت ہونے کی وجہ سے تلاش تھی۔ اس شادی کی دوسری وجہ عدرا کی اپنے طبقے سے ایک عجیب سی ”اکتہٹ اور خیراری تھی۔ وہ اس سے (LOVE HATE) کرتی ہے۔ وہ لاگزیسی کی تحریک میں شامل ہو کر نعیم کے ساتھ ملکتے جاتی ہے اور پرنس آف ولز کے خلاف مظاہرہ کرنے کا پروگرام رکھتی ہے، مگر اپنے جاگیرداری پس منظر کی وجہ سے پرنس کی شخصیت کے جلال سے مسحور بھی ہے۔ وہ تو پہلے ہی پرنس کی شخصیت کی معترف ہے اور کہتی ہے :

”وہ شادی خاندان کا اتنا شریف انسان ہے۔ اسے سیاست سے کیا محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

محنتی اور محبت کرنے والی ہمدرد عورت بھی ہے اور شیلا ہونے ہوئے ایک پیار کرنے والی بہادر لڑکی ہے۔ مدن اچھوت ہے، مگر انقلاب کے سفر پر نکلا ہے اور ایک اچھوت کے رومل کو پیش کرتا ہے۔ دیگر کردار تو (STEREO) مٹاپ ہیں۔ اور ان کا رول بھی کچھ زیادہ نہیں۔

اُداس نسلیں میں عبد اللہ حسین نے منظر نگاری پر بھی خاصی توجہ دی ہے۔ اس کی منظر نگاری روایتی نہیں حقیقت پسندانہ ہے۔ وہ منظر کو ہی نہیں پس منظر کو بھی دیکھتا اور پیش کرتا ہے۔ اُداس نسلیں میں صرف ایک طرح کے مناظر نہیں ہیں۔ اس میں روشن پور ہے جہاں یورپی اور پنجاب کے دیہات کے مناظر اور ماحول دیکھے جاتے ہیں۔ روشن محل ہے جہاں دعوتیں ہوتی ہیں۔ ان دعوتوں کا ماحول ہمیں قرۃ العین حیدر کے میرے بھی صنم خانے کی تقریبات کی یاد دلاتا ہے۔ عبد اللہ حسین ان تقریبات میں کچھ ایسا رنگ بھی بھر دیتے ہیں جس سے یہ ماحول اور مناظر قرۃ العین حیدر کی خالی نقالی نہیں رہتا پنا انفرادی رنگ اختیار کر لیتے ہیں عبد اللہ حسین کے ہاں روشن محل کی تقریبات میں ایک طلسم بنتا اور ٹوٹتا ہے۔ ٹوٹنے کا یہ عمل عبد اللہ حسین کو قرۃ العین حیدر سے الگ کر دیتا ہے۔ ابتدائی باب تیسرے باب میں ایک تقریب کے موقع پر جب لڑکے لڑکیاں کہیں کہیں میں کئی کپ توڑ دیتے ہیں تو ایک انگریز لڑکی کہتی ہے:

”یہ ہندوستان کے نواب۔ اگر ان کو کچھ مرے کے لیے انگلستان بھیج دیا جائے تو میرا اچھا موہر۔ مجھ تم نہیں سمجھتیں۔ میرے والدین کی بھی سکاٹ لینڈ میں جاگیر ہے اور جانے کا ایک سیٹ ٹوٹنے سے ہمارا بھی اتنا کچھ ہی نقصان ہوتا ہے۔ جتنا عذرا کا لیکن ہمیں اس کی سزا میں سارا دن چائے نہیں ملتی۔“

(اُداس نسلیں، صفحہ ۷۱)

عبد اللہ حسین روشن محل کی دعوتوں کا طلسم تعمیر کرتے ہیں، مگر خود ہی توڑ دیتے ہیں۔ ان کے ہاں روشن محل کی دعوتیں زیادہ دیر تک اپنا گلیم قائم نہیں رکھ سکتیں۔ کبھی نعیم ان تقریبات میں وارد ہو کر ان کا طلسم توڑتا ہے اور کبھی خالد۔ دواصل قرۃ العین حیدر اپنے جاگیر داری پس منظر کی وجہ سے اعلیٰ اشرافیہ طبقے کی تقریبات اور ماحول کا گلیم قائم رکھتی ہیں جب کہ عبد اللہ حسین اس گلیم کو بعض اوقات شعوری طور پر توڑتے نظر آتے ہیں۔ اس لیے کبھی کبھی ان کے کردار منظر کو توڑتے نظر آتے ہیں۔

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

گفتگو ایک ایسی تقریب ہے جو طلسم کو توڑ دیتی ہے۔ مسعود کی تقریب جاگیر داری پس منظر کو ابھرتے ہوئے درمیانہ طبقے کے سامنے لے آتی ہے۔ اس طرح روشن محل کا سارا اگلیمر نفسیاتی اور ذہنی الجھن سے زیادہ کچھ نہیں رہتا۔ روشن محل کا سارا ماحول نجی عذرا اور پرویز کی پہچان سبھی، مگر مسعود کے لیے یہ صرف ایک خواب ہے۔ وہ کہتا ہے :

”میں وہ سب کچھ حاصل کرنا چاہتا تھا، جو تم نے ورثے میں پایا ہے۔ تمہاری نقاست، تمہارا دماغ، تمہارا اخلاق تمہاری تعلیم اور تربیت، ارسو کر سبی کی تمام مرکب نعمتیں، سب — بہ تم سے حمد کرتا ہوں۔ میرے دل میں تمہارے لیے دھیمی، سگتی ہوئی رقابت ہے اور بس۔“ (اُداس نسلیں، صفحہ ۵۵۸)

اس حوالے سے روشن محل کا ماحول اور اس کی تقریبات صرف قہقہے ہی نہیں رہتے بلکہ غصہ نفرت اور طبقاتی تضاد بھی نظر آتے ہیں۔

عبداللہ حسین نے اس ناول میں جنگ کا منظر نامہ بھی پیش کیا ہے۔ مصنف نے جنگ کے گولے برسنے کی کیفیت اور ٹوٹتے پھوٹتے انسان سبھی کچھ دکھانے کی کوشش کی ہے۔ میدان جنگ کی تصویر کا ایک ٹکڑا ملاحظہ ہو :

”اتنے خوش کیوں ہو رہے ہو؟ نعیم نے تلخی سے کہا اور بیٹیاں اٹھانے کو بھجا“

”یہ ہمیں اپنے بیل کا قصہ سنار با تھا، جو لوگوں کی گاڑیاں اغوا کر کے لایا کرتا تھا“

”فضول قصے بند کرو۔ وہ سر پر چڑھ آئے ہیں۔“

”تینوں سپاہیوں کے چہرے منجمد ہو گئے۔“

ہمیں پتا ہے ہمیں پتا ہے۔ بچنے والے نے گولیوں کا کریٹ اوندھا کرتے ہوئے سختی سے کہا

پھر کھینچت وہ ٹھٹھا اور پوری آواز سے چلایا :

”ادراب بھی ہم باتیں نہیں کر سکتے ؛ اب بھی ؛ جلدے با قہر پک گئے ہیں

دیکھو یہ دیکھو۔ ہم ایسے ہی سر جاتیں گے۔“ (اُداس نسلیں، صفحہ ۱۳۹، ۱۴۰)

عبداللہ حسین نے محمولہ اقتباس میں میدان جنگ میں فوجیوں کی نفسیاتی، جسمانی اور ذہنی کیفیت کو کمال خوبی سے بیان کر دیا ہے۔ صرف چہرے منجمد ہو گئے کا ٹکڑا کتنی ہی تفصیلات پر بھری ہے۔

اُداس نسلیں میں چہرے کی زندگی کے مختلف مناظر، مختلف جلیوں کے کئی مناظر، قصہ خوانی بازار

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

رکھ دو، میرے گرو کو یوں پہچان لیں گے جیسے اس پر میرا نام لکھا ہو، سوڑ
کی ایک چٹھی نہیں ڈالتا اور لٹھے کا سا سفید گڑ نکالتا ہوں۔“

(اڈاس نسلیں، صفحہ: ۱۰۲۴)

اُس کی نفیات اور اخلاقیات ایک مختص کسان کی نفیات اور اخلاقیات ہے۔ عورت کے بارے
میں اُس کے نظریات روایتی کسانوں کے سے ہیں۔ وہ کہتا ہے :

”عورتیں ناکارہ ہوتی ہیں، لیکن کسان کے لیے عورت بڑی مفید ہوتی ہے۔“

(اڈاس نسلیں، صفحہ: ۲۵۱)

یہ نفیات ایک کسان کی نفیات ہے۔ ہمارے پنجاب میں گھر سے بھاگ جانے والی عورت کو
اسی لیے بازو کہتے ہیں۔ وہ سخت محنت کرتا ہے اور خوب کھاتا ہے۔ وہ جنس سے لطف اندوز
ہوتا ہے۔ اور جنس کی ضرورت سے پوری طرح باخبر ہے۔ وہ حیاتیاتی سطح پر زندگی سے نبرد آزما
ہے۔ اسی لیے تو وہ موت کو قریب پا کر پھوٹ پھوٹ کر رونے لگتا ہے۔ اُس کا کردار ایک
آدمی کا کردار ہے اور اسی میں اُس کی ساری خوبیاں پوشیدہ ہیں۔ اُس کا دائرہ کار وہ کیسٹ ہے
جس سے صرف محنت کا نغمہ ہی سنائی دیتا ہے۔ اُس کی شخصیت کو اُس ٹوٹ پھوٹ کا سامنا
نہیں جس سے نعیم، علی، یا مندر سنگھ گزرتے ہیں۔ اُس کا کردار محدود دنیا میں خاصا بھر پور ہے۔
اس سورت میں ڈاکٹر سیل بخاری کا یہ دعویٰ کہ :

”دھرمے ناول میں اگر کوئی جتنا جاگتا کر دار ہے تو ناز بیگ کا ہے۔“

(ناول نگاری، صفحہ: ۳۹۷)

مبالغہ آمیز ہی نہیں مضحکہ خیز بھی ہے۔ شاید سیل بخاری صرف محنت اور وہ بھی ہاتھ
کی محنت کو کسی کردار کی زندگی خیال کرتے ہیں۔ اُن کے نزدیک زندگی کے مختلف مراحل میں
کسی کردار کی زندگی سے نبرد آزمائی تجربات کی وسعت، وزن، بصیرت اور بصارت
اور زندگی کی تفہیم وغیرہ بے معنی چیزیں ہیں۔

مندرسنگھ ایک کسان ہے۔ مختص، دلیر اور اکھڑ۔ اُس کی اخلاقیات ایک اکھڑ
کسان کی اخلاقیات ہے۔ وہ تین آدمیوں کے قتل میں شریک ہے۔ وہ قتل کرنے کے بعد
کھیت میں چارہ کاٹنے چلا جاتا ہے اور اپنے ساتھ اپنی بھائی کلدیپ کور کو بھی لے جاتا ہے۔

جہاں آزاد جنسی اخلاقیات کا مظاہرہ کرتے ہوئے وہ اپنی بھائی کلدیپ کور کو بھی لے جاتا ہے۔
محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

جاتا ہے ابھی بنگلہ دیش پر باجے کہ کھدیپ کو اسے کہتی ہے کہ اس کا بھائی جو گنہگار اس سے طاقتور ہے کیونکہ آج اس نے سب کاٹے ہیں اس بات پر اس کی گرفت کمزور پڑ جاتی ہے، جس بات سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ حساس بھی ہے۔ پھر جب وہ لام بندی پر چلا جاتا ہے، جہاں جنگ لڑتے ہوئے انسان کی انفرادیت، ذاتی ارادہ اور کام سے بندے کی گنہ گنہ ختم ہو جاتی ہے تو اس کی کیفیت عجیب سی ہونے لگتی ہے کہ وہ اپنے کام سے ہی نہیں اپنی ذات سے بھی (ALIEN) (اجنبی) ہو جاتا ہے۔ جنگ کے دنوں میں وہ اپنی کیفیت یوں بیان کرتا ہے :

”میتا تنگ آ چکا ہوں۔ ایک گاؤں ہم نے فتح کیا وہاں ایک سورت میرے ہاتھ لگی۔ چار گھنٹے تک وہ میرے پاس رہی لیکن ٹرک کی وجہ سے میں نے اسے

ہاتھ تک نہیں لگایا۔ میں ختم ہو چکا ہوں۔“ (اگر اس سلسلے صفحہ ۱۲۸)

وہ شخص جو بھائی کو بھی معاف نہیں کرتا جنگ کی وجہ سے سراسر بے جان ہو جاتا ہے۔ اس میں زندگی کی صراحت ختم ہو جاتی ہے۔ وہ تین آدمیوں کے قتل میں شریک تھا۔ مگر جنگ میں قتل کرتے کرتے وہ تھک جاتا ہے۔ اسے جنگ کے مشینی انداز نے تھکایا ہے۔ وہ تنگ آ چکا ہے۔ وہ نعیم سے کہتا ہے :

”قتل — خون کا بدلہ خون — اس کے لیے ملاؤ خون جوش ملا تا ہے ہم تیاری کو تے ہیں۔

مگر یہاں؟ جیسے سو کو یا تیل گائے کو ملا دیا۔ بس مار دیا۔ لیکن اس کی ایک حد ہوتی ہے۔ آخر ہم تنگ آ جاتے ہیں۔ تھک جاتے ہیں۔“

(اگر اس سلسلے، صفحہ ۱۲۷)

وہ بیمار زدہ آواز میں باتیں کرتے ہوئے واقعی تھکا ہوا ہے۔ اس کا کردار مشینی زندگی کے فرد پر اثرات اور سامراجی جنگ میں کسی غلام ملک کے سپاہی کی نفسیاتی کیفیت کے مطالعے کا بہت اچھا ذریعہ ہے۔

دیگر کرداروں میں بھی اور خالد کسی حد تک قابل ذکر ہیں۔ بھی آرسٹ ہے اور خالد اس کی شخصیت کا وہ آئینہ جس میں اسے وہ بہت کچھ نظر آتا ہے جو وہ خود دیکھنا نہیں چاہتی۔ خالد ایک مڈل کلاس ذہنیت کے مطالعے کا اچھا ذریعہ ہے۔ انیس الرحمن اور تاریخ کا پردھیر نعیم کی شخصیت کے ہی ٹکڑے نظر آتے ہیں۔ بانو کا کردار کسی حد تک اہم ہے۔ وہ

شیلڈ سے علاحدہ بھی ہو جاتا ہے اور گھر لے جاتا ہے۔ کتاب پر مشتمل اس کتاب کی لائنیں ہیں وہ

اور خصوصی صورتِ حالات وغیرہ مختلف مناظر اور پھر سب سے بھاری ہجرت / منظر غرض کہنے ہی مناظر ہیں جو ہمیں اُکاس نسلیں کے صفحات پر ملتے ہیں۔ عبداللہ حسین جزئیات نگاری پر خاصا عبور رکھتے ہیں۔ عبداللہ حسین اُن جزئیات پر خصوصی توجہ دیتے ہیں جہاں کوئی منظر جنسی نفیات کے مطالعے کا ذریعہ بن سکے۔ ایک منظر دیکھیے :

”عورتیں خاموش ہنسی سے گال پھٹاتی ہوئی مسلسل ادھر ادھر بھاگ رہی تھیں اور اپنے خاوندوں کے علاوہ وہ دوسرے مردوں کے قریب سے گزرنے ہوئے بنے وجہ طہ پر مسکرائے جاتی تھیں۔ اُن کے بازو چاندی کے موٹے موٹے کڑوں اور کنگنوں سے کہینوں تک چھپے ہوئے تھے اور شور کرانے کے ڈر سے وہ انہیں تقاضے نہ دے تھیں۔“ (اُکاس نسلیں : صفحہ : ۲۹۰)

عبداللہ حسین کے ہاں مناظر متحرک، زندہ اور قریب نظر آتے ہیں۔ اُن کے کردار زندہ انسانوں کی طرح عمل کرتے، گفتگو کرتے اور اپنے تاثرات کا برکرتے اپنی آگ میں جلتے اور ٹوٹتے بنتے نظر آتے ہیں۔ اُن کے مناظر میں بڑی اور چھوٹی جزئیات پر ایسے انداز میں توجہ صرف کی گئی ہے کہ تصویر بھری نظر نہ آئے۔ عبداللہ حسین کا زندگی کا مطالعہ اور شاہد بہت وسیع ہے۔ وہ دیہی زندگی سے شہری زندگی تک، دہشت گردوں کے ماحول سے سیاستدانوں کے ماحول تک سے آشنا لگتے ہیں عبداللہ حسین کا تمدنی مطالعہ بھی خاصا گونا گوں ہے۔ وہ دیہی زندگی کی بوجھ رسوم کو واقعہ حال کی طرح جانتے ہیں۔ پیہم چندک انوں کو محنت کرتے یا محبت کرتے تو دکھاتے ہیں۔

عبداللہ حسین نے چوہی کر کے دستار بندی کراتے ہوئے سکھ کسان بھی دکھائے ہیں۔ اس دستار بندی میں شراب نوشی کی محفل بھی دکھائی ہے۔ عبداللہ حسین نے روشن پور کی پوری تمدنی زندگی کو پوری گہرائی سے پیش کیا ہے۔ روشن آغا کے منشی کا جبر، سود و در سود کا نظام اور جبری ٹیکس وغیرہ کو پوری تفصیل سے پیش کیا ہے۔ عبداللہ حسین نے ۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۷ء تک کے سیاسی منظر نامے کے بھی کئی پہلو محفوظ کر لیے ہیں۔ عبداللہ حسین نے جاگیر داری سماج کی روایتوں کو اچھی طرح سمجھا اور پیش کیا ہے۔ روشن علی خاں کے بیٹے غلام محی الدین کے روشن آغا ہنسنے کی تقریب اور اُنس کی جزئیات نوابی روایت سے آشنائے شخص پیش ہی نہیں کر سکتے عبداللہ حسین نے یہ سب کچھ محرم راز کی حیثیت سے بیان کیا ہے۔

عبداللہ حسین نے دیہی زندگی کے توہمات سے میدان جنگ کے توہمات تک کو اپنی

گرفت میں لے لیا ہے۔ جنگ جب لڑی جا رہی ہو اور سپاہی سو رہے ہیں ہو تو جنگ کی صورت حال میدان جنگ میں بھی ایک کھڑکھڑوٹ دیتی ہے۔ مثلاً ٹھاکر داس، نعیم کو مورچے میں کپڑے مارنے سے منع کرتا ہے اور کہتا ہے :

”اپنے سو رہے ہیں مت کسی کو مارو۔ میدان جنگ کے کچھ اصول سمجھتے ہیں۔“

(اُداس نسلیں، صفحہ ۱۲۶)

عبداللہ حسین نے صنعتی تہذیب کی بگاڑی اور میدان جنگ کی بگاڑی کو بھی بڑی خوبی سے سمجھا اور محسوس کیا ہے۔ غرض عبداللہ حسین کے ہاں ہندوستان کی تہذیبی زندگی کا بہت اچھا مطالعہ ملتا ہے۔

اُداس نسلیں میں مکالمے دو طرح کے ہیں سادہ اور بے تکلف گفتگوئیں اور طویل

تقریریں عبداللہ حسین کے ہاں پہلی قسم کے مکالمے تقریروں کے مقابلے میں زیادہ حقیقت پسندانہ ہیں۔ انہوں نے مکالموں کو حقیقت کے قریب تر لانے کے لیے گالیوں کو بھی شامل کر لیا ہے۔ عبداللہ حسین کے کردار گفتگو کرتے ہوئے اپنی شخصیت کو ظاہر و باطن کا بہت اچھا تعارف کرا دیتے ہیں۔ ایک ٹکڑا دیکھئے :

”رات کے لیے ہمیں اور سگریٹ چاہیں۔“ نعیم نے کہا

”رات کے وقت تمہیں عورت بھی چاہیے، ایں؟“ وہ کھردرے پن سے ہنسا۔“

(اُداس نسلیں، صفحہ ۱۲۷)

اس ایک مکالمے سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ یہ فوجیوں کا مکالمہ ہے اور میدان جنگ میں بولا گیا ہے کیونکہ اس مکالمے میں عورت سے دوری، محرومی، مہجوری، طلب اور ناراضگی کی ساری داستان سمٹ آئی ہے۔ جو میدان جنگ میں پیدا ہوتی جاتی ہے۔

مندرسنگھ اور اس کی بھابی کے مابین مکالمہ اُن دونوں کی سماجی اور نفسی کیفیت

کا آئینہ دار ہے :

”جانور بیل کی اولاد چھوڑ مجھے“ وہ ٹک ٹک کر بولی

”میں سب سے زیادہ طاقتور ہوں؟“

”جو گنہ گار تم سے زیادہ زور آورہے؟“

”تیری ماں کا بارہ مجھ سے زیادہ طاقت ورہے؟“

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

”حرام زادی“ — اس کی گرفت مصیبتی ہو گئی۔“ (اُداس نسلیں، صفحہ: ۸۶)

ہمندرسنگھ اپنی بھابی کلونت کو رکے جسم سے لپٹا ہوا جب کلونت کو رکے فقرے سے اپنی توہر محسوس کرتا ہے تو وہ صرف حرام زادی کہتا ہے۔ اس ایک لفظ میں کلونت کو رکے نفرت توہین کا انتقام، نامرسانی اور شکست غرض ہر شے سمٹ گئی ہے۔ اس لفظ میں حسرت اظہار ہی نہیں کثرت اظہار بھی ہے۔

ایک بار نعیم اور عذرا کی لڑائی ہوئی ہے اور نعیم عذرا کو کمرے سے نکل جانے کے لیے کہتا ہے حالا نکہ نعیم روشن محل میں رہ رہا ہے۔ نعیم کے اس حکم پر عذرا صرف یہ کہہ پاتی ہے ”تم — تم — تم۔“ (اُداس نسلیں، صفحہ: ۳۶۷)

اس ایک لفظ میں تحقیر ہی تحقیر ہے اور یہی اس لفظ کے اظہار کا مقصد ہے۔ اس ایک لفظ میں جذبات کی فراوانی اور لفظوں کی قلت کا منظر نامہ دکھائی دے رہا ہے۔

عبداللہ حسین نے زندگی کے مطالعہ و مشاہدہ کے بعد اپنا ایک اندازِ نظر یا نظریہ حیات ترتیب دیا ہے۔ یہ کوئی سکم بند نظریہ نہیں اسے زندگی کے بارے میں عبداللہ حسین کا وژن کہنا زیادہ مناسب ہو گا۔ وہ زندگی کے بارے میں بھی اوتار تاریخ کے بارے میں بھی ایک وژن رکھتا ہے۔ جسے اس نے ناول کے صفحات پر پیش کر دیا ہے۔ عبداللہ حسین دہشت گرد تحریک کے مقابلے میں کانگریس کی عدم تشدد کی تحریک کو درست سمجھتا ہے۔ اس لیے اُداس نسلیں کامروری کردار نعیم دہشت گرد تحریک کو رد کر کے کانگریس کے پروگرام کی تائید کرتے ہوئے کہتا ہے:

”ایک ریل گاڑی اڑانے سے تم کہا کر لو گے؟ سندھوستان میں ہزاروں ریل گاڑیاں چل رہی ہیں۔ آزادی کے لیے ریل گاڑیوں سے نہیں۔ ان میں سفر کرنے والے لاکھوں لوگوں سے رابطہ پیدا کرنے کی ضرورت ہے۔“

(اُداس نسلیں، صفحہ: ۲۱۵)

عبداللہ حسین نے محبت، آزادی، مذہب، ایمان اور زندگی کے بارے میں بھی ایک وژن دیا ہے۔ فالج زدہ نعیم عذرا سے کہتا ہے،

”عذرا ہم کچھ بھی نہیں۔ ہم بہت چھوٹے چھوٹے اور معمولی لوگ ہیں۔ قدرت کے ہاتھوں میں ہماری زندگیاں، بے بس اور کمزور ہیں۔ صرف ہماری مشقت انہیں مضبوط بناتی ہے اور ہماری قوت برواشت انہیں مضبوط بناتی ہے اور

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد موضوعات پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

ہم کمزور اور نادار ہیں۔“ (اٹاس نسلیں، صفحہ ۲۵۹)

عبداللہ حسین نے صرف محبت کی اہمیت ہی واضح نہیں کی انہوں نے اس کی ماہیت پر بھی بحث کی ہے۔ ایک جگہ محبت کی ماہیت کے بارے میں عبداللہ حسین لکھتے ہیں:

محبت جو سادگی اور سچائی کا جذبہ ہے جب آتا ہے تو ہمیں ذہن کی دنیا سے اوپر لے جاتا ہے۔ یہ ایک ایسا تجربہ ہے جو ہم کسی ذہنی یا جسمانی قوت کی مدد سے حاصل نہیں کر سکتے، جو روح کی تمام ترقیوں سے کراتا ہے، جس میں سے مذہب رہنما گذرتے ہیں۔ یہ سجدے مخلص ترین جذبوں میں سے ہے۔“

(اٹاس نسلیں، صفحہ ۲۸۲)

عبداللہ حسین کے نزدیک محبت ضرور کی نفی ہے۔ ضرور ہمارے مسائل اور عذابوں کی جڑ ہے ضرور جو خود پرستی پیدا کرتا ہے ہمارے لیے عذاب بن جاتا ہے۔ پھر ہم اپنی ذات کے خول میں قید ہو جاتے ہیں۔ ہم اپنے آپ کو سب کچھ خیال کرتے ہیں۔ دوسروں کی نفی کر کے اپنی پوجا کرتے ہیں۔ یہ ہماری بد بختی ہے۔ اس بد بختی اور ضرور سے بچنے کا ایک ہی علاج ہے:

”وہم ایک پن کو اپنے تکبر کو پرے رکھ دیں تو کتنی محبت کر سکتے ہیں۔“

(اٹاس نسلیں، صفحہ ۵۵۳)

عبداللہ حسین کی نظر میں دائانی زندگی کی منزل ہے۔ ہماری زندگی کا سفر دائانی کی سمت میں جاری رہتا ہے۔ زندگی مر جاتی ہے مگر دانش باقی رہتی ہے۔ عبداللہ حسین لکھتے ہیں:

”وہ زندگی — کس طرف کو سفر کرتی ہے؟ دائانی کی طرف۔ کیا کنفیوشس افلاطون کی دائانی کبھی ضائع ہو سکتی ہے۔ وہ لوگ کبھی دوبارہ زندہ نہ ہوں گے۔ مگر جو کچھ انہوں نے دیکھا اور جانا اور محسوس کیا وہ آج ہزاروں سال کے بعد بھی ایک طاقتور اور جاندار قوت ہے اور جب تک زندگی باقی رہے گی

یہ قوت انسانوں کے درمیان زندہ اور متحرک رہے گی۔“ (اٹاس نسلیں صفحہ ۵۹۸)

عبداللہ حسین کے نزدیک مذہب تخلیق کی اعلیٰ شکل ہے۔ مذہب کے بارے میں عبداللہ حسین کا نظریہ ہے:

”مذہب بلند ترین تخیل ہے یہ بے مثال مظہر ہے جہاں خیال فوراً ہی عمل کے سانچے میں ڈھال دیا جاتا ہے اور پھر وہ محض اپنے زور پر ایک پوری زندگی

اور اس کی مثالیں کتاب میں مذکور و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

گر مئی پیدا کرتا ہے، آج بھی انسانوں کی سوسائٹی میں مذہب سب سے بڑی
قوت ہے۔ (اُداس نسلیں، صفحہ: ۵۹۹)

مذہب کا سرار ایمان ہے جہاں بندہ اور خدا ایک ہو جاتے ہیں۔ جہاں بندگی اور خدائی کا رشتہ
استوار ہو جاتا ہے۔ اسی طرح عبداللہ حسین کے نزدیک قربانی زندگی کا اسرار ہے۔ زندگی
کا ست ہے۔ زندگی کی بہت بڑی سچائی ہے عبداللہ حسین کے نزدیک مذہب لائے والے
پیغمبروں نے سب سے زیادہ محبت کی ہے اور اس صفت نیکار محبت کرتے ہیں۔ محبت
تخلیق کو جنم دیتی ہے۔ محبت نئی زندگی کو جنم دیتی ہے۔ محبت کے نتیجے میں ایسے فن پارے
وجود میں آتے کہ فنکار زندہ جاوید ہو گئے۔

عبداللہ حسین نے اُداس نسلیں کے فدیے اپنا ورلڈویو اور اپنا وژن پیش کر دیا ہے
اور اس طرح زندگی کے بعض نئے مفاہیم ہمارے رویہ و آگے ہیں۔

عبداللہ حسین کے ناول کی زبان میں جہیں دو طرح کے لہجے ملتے ہیں، ایک قسم کے فقرے
تو وہ ہیں جنہیں ہم (EPIGRAMIC) فقرے کہہ سکتے ہیں۔ جو ذہنی کشادگی اور وسعت
کا پتا دیتے ہیں جن میں کوئی ذہنی الجھاؤ انہیں ہے۔ جہاں اگر مگر، لیکن، اگرچہ، چنانچہ وغیرہ
کا بیوند نہیں ہے۔ یہ فقرے اس قدر مکمل ہیں کہ ہم انہیں (QUOTABLE) کہہ سکتے
ہیں، ایسے فقرے ناول کے صفحے صفحے پر موجود ہیں۔ چند ایک مثالیں ملاحظہ ہوں،

”مردہ آدمی اور پرانے خط میں بہت تھوڑا فرق ہے۔ دونوں گزرے ہوئے
وقت کی چیزیں ہیں۔ پرانے خط پڑھنا اور مردے پر دونا وقت منافع کرنے
کے برابر ہے۔“ (اُداس نسلیں، صفحہ: ۱۰۲)

”دوستی خاموشی اور محنت میں پرورش پاتی ہے۔ باتیں ہم بازاروں اور
دکانوں میں کرتے ہیں۔ (ایضاً، صفحہ: ۱۶۴)

”روحانی اتہری کے اسم و سر میں اُسے کبھی یہ خیال نہ آیا تھا کہ جہاں ڈرنے اور
مرحوب ہونے کی اہلیت ہو وہاں محبت کرنے کی اہلیت نہیں رہتی (اُداس نسلیں، صفحہ: ۵۳۷)
زبان کے سلسلے میں ایک دوسری صورت بھی اس ناول میں ملتی ہے۔ جہاں زبان خاصے جھکے
لے رہی ہے۔ بیان الجھل ہوا اور غیر واضح ہے۔ لفظوں کا ایک دوسرے سے رشتہ سمجھنا
کا نہیں ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے اونچے اونچے پتھروں پر چل رہے ہوں۔ بات الجھ رہی ہو اور
محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

”ہر چیز اس قدر آسان اور قدرتی دکھائی دیتی ہے، کوئی آج تک نہیں سمجھ سکا کہ کس طرح کمتر ذہانت رکھنے والے لوگ اس (PHENOMENON) کو قبول کر کے ایک عظیم جڑت کی اہلیت اختیار کر لیتے ہیں، لیکن تم بتاؤ، تخلیق کے عمل کو آج تک کون سمجھ سکا ہے، سائنس دان؟ ہنہ! جب انسانی دماغ ”کھینچے کے بعد کیوں یہ عمل کرنے لگتا ہے تو سارا علم ختم ہو جاتا ہے“ (اداس نسلیں ص ۶۰)

اسراہموری کا سبب بھی عبداللہ حسین نے اپنی ایک گفتگو میں یوں بیان کیا ہے کہ کوئی بھی ہر درجہ حال ہوا اس کے لیے پہلے پنجابی الفاظ پھر اردو اور پھر انگریزی الفاظ ان کے سامنے آتے ہیں، وہ اسی ترتیب سے ان تینوں سے متاثر ہوتے اور انہیں استعمال کرتے ہیں عبداللہ حسین کے اس ناول پر وجودی ہونے کا فتویٰ بھی صادر ہوا ہے آخر انھوں نے بھی تو ارادہ، اختیار، موت، زندگی، اداسی، تنہائی وغیرہ کے موضوعات کو چھیڑا ہے، مگر ان کے ہاں وجودیوں کی بیگانگی صرف نعیم کے کردار میں ملتی ہے اور وہ بھی کبھی کبھی — ورنہ ان کے ہاں مارکس کا تصویب بیگانگی موجود ہے — مارکس کے نزدیک فرد اپنی محنت کے حاصل سے لاتعلقی ہونے کی بناء پر اپنی محنت سے بیگانگی محسوس کرتا ہے۔ عبداللہ حسین یہ بھی بتاتے ہیں کہ مشین کا راج ان کو بھی دوسری مشینوں کی طرح ایک مشین یا پرزہ بنا دیتا ہے۔ اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ عبداللہ حسین کے ہاں وجودیوں کے موضوعات تو ملتے ہیں وجودی فکر بہت کم ملتی ہے۔ صرف انیس الرحمن ایسا کردار ہے جو وجودی فکر کا موید نظر آتا ہے۔

عبداللہ حسین کا کارنامہ خاص یہ ہے کہ انہوں نے ناول کی (POETICS) کو عملی شکل دینے کی کوشش کی ہے اور اس سلسلے میں انہوں نے مغرب کی نقالی کی بجائے مشرقی داستان کے ایک اصول سے بھی مدد لی ہے اور وہ ہے منہی قصے — اداس نسلیں میں۔ سریندری کا واقعہ بوڑھے مچھلی فروش کی کہانی وغیرہ منہی قصے ہیں۔

بہر حال عبداللہ حسین نے اداس نسلیں کے قدیم اردو زبان میں ناول کی تکنیک کے بے شمار احکامات دریافت کرنے کی قابل قدر کوشش کی ہے جو قابل قدر مددگار کامران ٹھہری ہے۔

کیاس کا پھول

احمد ندیم قاسمی (پ - ۱۹۱۶ء) کے افسانوی مجموعوں کے نام یہ ہیں —
 ”پتھر پال“، ”یگوئے“، ”طلوع و غروب“، ”گرداب“، ”سیلاب“، ”آنچیل“،
 ”آبلے“، ”آس پاس“، ”درو دیوار“، ”سناٹا“، ”بازار حیات“، ”برگِ حنا“، ”گھر سے
 گھر تک“، اور ”کیاس کا پھول“۔ کیاس کا پھول پہلی بار ۱۹۷۳ء میں شائع ہوا
 اس میں ۱۹۶۲ء سے ۱۹۷۲ء کے دوران لکھے گئے ۱۷ افسانے شامل ہیں۔ یہ وہ حصہ ہے
 جس میں اردو افسانے بھی علامت اور تجرید کا سیلاب آیا۔ اس دور میں انور سجاد اور
 انتظار حسین کا تجریدی اور علامتی انداز نئے لکھنے والوں پر بہت اثر انداز ہوا مگر
 ندیم کے ہاں سیدھے سادے بیانیہ افسانے ملتے ہیں۔ ندیم ۱۹۳۶ء میں شروع ہونے
 والی ترقی پسند تحریک کے نمائندہ افسانہ نگار ہیں۔ انہوں نے افسانے کے بیانیہ انداز میں
 ہی نئے افق دریافت کیے۔ ترقی پسند افسانے میں تین خصوصیات نمایاں تھیں — خارجیت،
 حقیقت نگاری اور مقصدیت۔ ندیم کے ہاں بھی یہ تینوں خصوصیات نمایاں ہیں۔ مگر
 ندیم کے افسانے نعرہ نہیں بنے، ادب و فن ہی رہے اس کی وجہ یہ ہے کہ انہوں نے
 خارجیت کے ساتھ داخلیت کو بھی شامل کر لیا، حقیقت نگاری کے ساتھ مافوق الفطرت
 عناصر کو بھی شامل کر لیا اور مقصدیت کے ساتھ ہی مقصدات فن بھی پایا۔ کتاب میں
 اس طرح ندیم کے ہاں اکرا پن کی بجائے کثیر الابعادی (MULTI DIMENTIONAL)
 انداز پیدا ہو گیا۔

”کیاس کا پھول“ مجموعے کا پہلا افسانہ ”تیر“ داخلیت اور خارجیت دونوں
 سوالوں کو پیش کرتا ہے۔ اس میں دیہی معاشرت کی عکاسی ہے کلاڈے رط کے کس طرح
 رطکیوں پر تمام دکان نشا کر دیتے ہیں۔ اس میں دیہی زندگی کی منافقتیں، سازشیں، نفرتیں

اور مجتبیٰ ہر شے کی تصویر ملتی ہے۔ دلیر حنیت کو حاصل کرنے کے لیے شہباز کو استعمال کرتا ہے، جو حنیت کے خاوند کو قتل کر دیتا ہے۔ اس میں دیہی معاشرے کی عورت کی مظلومیت بھی ہے کہ وہ خاوند سے پٹتی ہے۔ پھر اس مصیبت سے نجات کے حصول کے لیے منفی حربے استعمال کرتی ہے۔ اسے دلیر سے مل کر شہباز کے ہاتھوں قتل کراتی ہے۔ پھر شہباز کے خلاف گواہی دے کر اسے پھانسی دلانا چاہتی ہے۔ مگر شہباز کا باپ زمین بیچ کر اپنے بیٹے کو رہا کرا لیتا ہے۔ خارجی زندگی کی اس تصویر کشی کے ساتھ ہی ساتھ اس افسانے میں داخلی حوالہ بھی موجود ہے۔ شہباز چھوٹے قد کا ہے۔ گاؤں کے لوگ اس پر ہنستے ہیں وہ اس احساس کمتری کو مٹانے کے لیے۔ بانکا سجیلا بنتا ہے۔ مگر بات نہیں بنتی۔ پھر وہ تبراً ٹھٹھاتا ہے۔ دلیری کا مظاہرہ کرتا ہے، محبوبہ کے خاوند کو قتل کرتا ہے۔ پھر محبوبہ کے دوسرے عاشق کو قتل کرتا ہے اور آخر میں محبوبہ کے ننگے جسم کو حقارت سے دیکھتا ہے اور اس پر ہتھوک کر احساس کمتری کا ازالہ کرتا ہے۔ تبر، میں شہباز کا نفسیاتی مطالعہ بھی ہے، اور دیہی معاشرت کا مشاہدہ بھی اس میں داخلی اور خارجی دونوں حوالوں سے شخصیات کے کردار ابھارے گئے ہیں۔

”فیشن“ کا موضوع بڑے گھر کی لڑکی کا جامدا اور غیر متحرک زندگی سے اکتا کر فیشن کو اپنا لیا ہے۔ ”نچر“ اپنی جنسی ٹھنکن کا علاج ”صلیمہ“ جیسی نوجوان لڑکائی سے دوستی کر کے اور شیخ منصور سے خط و کتابت کے ذریعے عشق فرما کر کرتی ہے۔ ”نچر“ اور منصور کے عشق کے زیر سایہ صلیمہ کے ساتھ منصور کا جنسی تجربہ بھی چلتا رہتا ہے۔ آخر میں منصور کی ”نچر“ سے شادی ہو جاتی ہے اور صلیمہ ایک حرامی بچے کی ماں بن جاتی ہے۔ اس میں خارجی حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ کرداروں کی جنسی نفسیات کا بھی ایک اچھا مطالعہ ملتا ہے۔ اس کا انجام اچانک ہے، جو کہ منٹو کی افسانوی تکنیک سے مشابہ ہے۔ اس افسانے میں شہروں کے پرانے محلوں کا ماحول پیش کیا گیا ہے، جہاں لڑکائیاں خدمت کے ساتھ ساتھ محلے بھر کی خبریں بہم پہنچاتی ہیں۔ نوجوان لڑکیوں کے عشقے معاملات میں ملازدار اور بیٹا م رساں بھی بنتی ہیں۔ جہاں مائیں اپنی بیٹیوں کی ننگائی کرتی ہیں، جہاں چھوٹی چھوٹی باتیں افواہیں بنتی ہیں اور ان کی دھوم مچتی ہے۔

”سفارش“ میں شہری ماحول میں موجود منافقتوں کی تصویر ملتی ہے۔ ان افسانوں کو مجموعہ ”مکمل دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ“

معاشرتی زندگی کے مرکزی نقطہ ”سفرارش“ کی حقیقت عیاں کی گئی ہے۔ اس میں ایک مثالی کردار ”نیکا“ ہے اور دوسرا کسری کردار افسانے کا واحد شکلم ہے۔ یہ کسری کردار ہماری موجودہ معاشرتی زندگی کی ٹوٹ پھوٹ کا نتیجہ ہے۔ نیکا جاہل ہے مگر بے عقل نہیں، وہ مخلص ہے اور منافقت سے پاک ہے۔ وہ سرایا محبت ہے۔ یہ افسانہ ایک معاشرتی مسئلے کی حقیقت نمایاں کرتا ہے اور محروم طبقہ کے ایک فرد ”نیکا“ کے کردار کو نمایاں کرتا ہے۔ ”نامش“ میں ہمتا کی محبت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس افسانے کی تفصیلات ہمارے شہروں کے پرانے محلوں کی تصویر بڑی خوبصورتی سے نمایاں کرتی ہیں، جہاں عورتوں کی لڑائی کے ساتھ وضع داری متوازی لکیروں میں چلتی رہتی ہے۔

”بہاڑوں کی برف“ میں ایک افسانہ نگار ایک بھکارن کے حسن پر مرتب ہے وہ بھکارن کے اندر سے عورت باہر نکالنے کی کوشش کرتا ہے مگر ناکام رہتا ہے۔ بالآخر اُسے بھگا دیتا ہے۔ اس میں حسن نسوانی کی تصویر کشی خاصی فنکاری سے کی گئی ہے۔ اس افسانے کا ماحول لاہور کے پرانے محلوں کا ہے۔ جہاں اخبار مانگ کر پڑھا جاتا ہے اور جہاں مکان تین، تین منزلہ ہیں۔

”گرگڑیا“ ایک مجر العقول حوالہ رکھتا ہے۔ اس میں دو لڑکیوں بانو اور مہراں کی دوستی ہے۔ مہراں کو گرگڑیا سے بہت خوف ہے اور اسے دیکھ کر ڈر جاتی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ گرگڑیا کی موت مہراں کی موت ہوگی اور یہ بات درست ثابت ہوتی ہے مگر مہراں نے بانو سے کہا تھا کہ وہ اس کا بیچھا نہیں چھوڑے گی۔ یہ بات یوں سچ ثابت ہوئی ہے کہ بانو مہراں کی ہشکل لڑکی کو جنم دیتی ہے۔ یہ افسانہ دو سادہ لڑکیوں کی پُر خلوص محبت اور محبت کی استواری کو پیش کرتا ہے۔ اس کا ماحول دیہاتی ہے، جہاں زمیندار کی لڑکی کو مزارع کی لڑکی سے دوستی کرنے سے لگا جاتا ہے اور جہاں دلہنوں کو منہ دکھائی کے لیے دوٹیاں اور چوٹیاں دی جاتی ہیں۔

”عقل“ میں معاشی ترقی اور ذہنی پسماندگی کے درمیان کھیڑ کی تصویر پیش کی گئی ہے۔ معاشی ترقی اور ذہنی پسماندگی کے درمیان خلا کو پُر نفیر کرتے ہیں۔ مصنف نے اس میں عقل کے دیہی ماحول اور سون سیکس کا منظر پیش کیا ہے۔ جہاں کے لوگوں نے

ریل گاڑی کی پٹری پچھائی مگر ریل گاڑی پر سفر کے لیے حضرت پیر کے مجاور سے تعویذ لینا ضروری ہو گیا۔ یہی بات آئندہ نسل نہیں مانتی، تو وہ اسے بے لحاظ کہتے ہیں اس میں مصری کا نشو و نما غناء کر کے شادی کرنا اور پھر اپنے بیٹے کو اپنی مرضی سے شادی کرنے کی بات کرنے کو بے لحاظی کہنا، ایک شولہ صورت تضاد ہے، جس کے ذریعے قدم نسل کے رویے کو اُجاگر کیا گیا ہے۔

”پاگل“ میں قومی کلچر کی بین الاقوامی کلچر سے شکست کا منظر نامہ پیش کیا گیا ہے۔ افسانے کا چودھری صاحب مقامی قومی ثقافت سے دالبتہ ہے۔ وہ اپنے بچوں کی آزادی اور جدید کلچر کو اپنانے کی کوشش کو پاگل پن کہتا ہے مگر بالآخر ہار مان جاتا ہے اور یہ شکست اس وقت مکمل ہوتی ہے جب وہ اپنے بچوں کی ٹوسٹ کے مقابلے میں کامیابی پر سچان اللہ کہتا ہے۔ اور جو ابانا صاحب کہتا ہے:

”سڈر انڈ جنٹلمن اگر لڑائی لڑ لو اٹن اسجان اللہ اردو کا دند رفل ہوتا ہے“

(کپاس کا پھول، صفحہ: ۱۳۱)

نذیم کے افسانوں میں دیہی کلچر کی تصویر عام ملتی ہے مگر اس افسانے کو پڑھ کر یوں لگتا ہے کہ لوک کلچر دکھاتے دکھاتے انہوں نے پاپ اور ٹوسٹ کا کلچر دکھا دیا ہے اور کامیابی سے دکھایا ہے۔ اس افسانے میں رانا صاحب کا حرام طریقے سے دولت کمانا اور پھر جدید کلچر کے فروغ کا نائنڈہ بن کر سامنے آنا دراصل بین الاقوامی جدید کلچر کے نائنڈہ طبقے کی حقیقت بے نقاب کر رہا ہے۔

”ماسی گل بانو“ میں دیہی ماحول کے لوگوں کی ضعیف الاعتقادی کو پیش کیا گیا ہے

ایک لڑکی ”گل بانو“ بیمار ہو جاتی ہے۔ جب بستر علالت سے اُٹھتی ہے تو اس کا حالہ عجیب ہوتا ہے۔ لوگوں کا خیال ہے کہ اسے جن لگ گیا ہے مگر پھر اسے جنات کی عامل سمجھ لیا جاتا ہے۔ بالآخر وہ اپنی ناکام خواہشوں کو بے کمر جاتی ہے۔ اس افسانے میں نذیم نے ایک طلسماتی فضا کا میا بی سے تخلیق کی ہے۔ اس میں ایک جزا تہ ہے، جو شروع سے آخر تک موجود ہے۔ ایک کرب زندہ لڑکی اور گاؤں والوں کے درمیان جہاں بکا دیر پردہ حامل ہے اس پردے کے باہر سے انہیں جنات نظر آتے ہیں وہ لڑکی کا کرب نہیں دیکھ پاتے۔

”بے نام چہرے“ میں شہروں کے بچے درمیانے طبقے کا کلچر پیش کیا گیا ہے۔ جہاں

شادیوں کے موقعوں پر رٹکیاں پردے کا زیادہ خیال نہیں رکھتیں اور نہ ہی انتہائی ہنس
بات برٹو کا جاتا ہے۔ ایک رٹکی نگہت ایسی ہی ایک شادی کے موقع پر سرفراز کو دیکھتی
ہے اور اسے چاہنے لگتی ہے مگر وہ اس کے نام سے بے خبر ہے۔ جبکہ سرفراز بھی
اسے چاہنے لگتا ہے۔ اور اس کے نام سے بے خبر ہے، وہ دونوں بے نام چہروں سے محبت
کرتے ہیں۔ دونوں کی شادی ہو جاتی ہے اور بالآخر وہ ایک دوسرے کو پہچان جاتے ہیں
یہ ایک سادہ سنی رٹکی اور سادہ سے لڑکے کی محبت کی کہانی ہے، جس میں سادگی بھوپن
خصوص اور جذبات کی مثلث ملتی ہے۔

”کپاس کا پھول“ ۱۹۶۵ء کی جنگ کے پس منظر میں لکھا گیا ہے، مائی تاجو ایک
پٹواری سے شادی کرتی ہے اور ایک دوسرے گاؤں آ جاتی ہے۔ پٹواری اسے چھوڑ
جاتا ہے اور وہ لوگوں کے ہاں محنت مزدوری کر کے پیٹ پالتی ہے، اسے زندگی سے
دیکھیں نہیں، وہ ہمیشہ موت کو یاد رکھتی ہے اور کفن کے لئے کپڑا اکٹھا کرتی ہے، بڑھاپے
میں جب وہ محنت کے قابل نہیں رہتی تو اس کی پڑوسن رٹکی راجاں اُسے کھانا مہیا کرتی
ہے۔ ایک رات راجاں ایک شادی میں شریک ہے اور تاجو راجاں کے گھر جا کر اُس
کی ماں سے کھانا مانگتی ہے، جو اسے ”محتاج“ کہہ دیتی ہے۔ تاجو اس کے ہاں سے
کھانا نہیں لیتی۔ پھر راجاں کے اصرار پر بھی انکار کر دیتی ہے۔ دوسرے دن ہندوستان
اس کے گاؤں پر حملہ کر دیتا ہے۔ راجاں مائی تاجو کو گھر چھوڑ کر بھاگنے کے لئے
کہتی ہے، وہ کفن کے کر باہر آتی ہے، وہ لاشیں دیکھتی ہے اور زخمی مؤذن کو بھی دیکھتی
ہے، وہ زخمی مؤذن سے نکل بھاگنے کو کہتی ہے۔ مگر وہ انکار کر دیتا ہے۔ کیونکہ وہ سب
لاشوں کا جنازہ پڑھ کر دفن کرنے میں مصروف ہے۔ مائی بھاگتی ہے اور راجاں کو تلاش
کرتی ہے۔ بالآخر وہ راجاں کے باپ فتح دین کے گئے کے کھیت میں پہنچتی ہے اور راجاں
کو یاد کرتی ہے کہ راجاں اُسے پکارتی ہے، راجاں کے کپڑے ہندوستانی فوجیوں نے
توجہ دلائے تھے، وہ ہنسنے لگتی ہے۔ وہ اپنا آپ مائی کے کفن میں چھپا لیتی ہے۔ مائی کا کفن
راجاں کا جسم چھپا لیتا ہے۔ مائی سمجھتی ہے کہ راجاں نے اس کا شاد تدار جنازہ
لکھا لئے کا وعدہ سچ کر دکھایا اس افسانے میں ”مائی تاجو“ اور ”راجاں“ دو مثالی

کہتا رہیں۔ سادگی، خلوص، شرافت اور محبت کے پیکر مائی تاجو ویہی محنت کش عورت کی نمائندگی کرتی ہے، اور احتمال دیہات کی نوجوان لڑکی کی نمائندہ ہے۔ اس میں جنگ کی ہولناکی کا منظر، بڑی عمر کی لڑکی سے دکھایا گیا ہے۔

”سفد گھوڑا“ میں جسم بیچنے والی عورتوں کا المیہ پیش کیا گیا ہے۔ لوگ نئی لڑکی مانگتے ہیں مگر ان کا جسم پرانا ہوتا ہے۔ اس لئے وہ شہر چھوڑ دیتی ہیں۔ جسم فروش عورتیں اپنی تمام جنسی بے راہ روی کے ساتھ ساتھ مظلوم بھی ہیں۔ اس میں ایک ماں ہے جو اپنی بیٹی کے جسم کا سودا چکاتی ہے۔ اس میں پیشہ ور عورتوں کی ساری بے حیائی اور تماش بیانی، چلی بسی ہے۔ اس کی بیٹی پہلے بلقیس بن کراچی ہے اور ایسے شرماتی ہے جیسے کوئی بھی لڑکی اپنا پہلا سودا چھکنے پر شرماسکتی ہے۔ دوسری یاروہی بلقیس رضین کراچی ہے اور ایسے شرماتی ہے، جیسے ایک لڑکی کو اپنا پہلا سودا چھکنے پر شرمانا چاہیئے۔ دونوں عورتیں دو انتہاؤں کو پیش کر رہی ہیں انہی دو انتہاؤں کے درمیان ان کا المیہ پوشیدہ ہے۔ ”سکوت و صدا“ میں شہروں کا گھر لوہا ماحول پیش کیا گیا ہے جہاں ایک لڑکا یوسف نجمہ سے شادی کرنا چاہتا ہے۔ اسے اپنے پیار کا یقین دلاتا ہے۔ مگر متوازی لکیر پر اس کی سہیلی تبسم سے بھی شادی کے لیے تیار ہے۔ اسے بھی اپنی محبت کا یقین دلاتا ہے اور اسے لکھتا ہے کہ وہ دو سال تک اس کا انتظار کرے۔ وہ اس سے دوسری شادی کرے گا۔ یہ افسانہ شہروں کی منافقانہ روش کو پیش کرتا ہے۔ جواب محبت میں بھی شامل ہو گئی ہے۔ ایک حوالے سے اسے نوجوانوں کی ناخستگی بھی کہا جاسکتا ہے کہ وہ دو صورتوں پر مرتکتے ہیں۔ وہ یہ فیصلہ نہیں کر پاتے کہ وہ کس کو چاہیں بالآخر دونوں کو ہی اپنانے کا فیصلہ کر لیتے ہیں۔

”آسیب“ نام سے طلسماتی افسانہ لگتا ہے مگر ایسا نہیں ہے۔ ”آسیب“ قدیم اقدار کی شکست کی کہانی ہے۔ اس میں مرکزی کردار ”سید امجد حسین“ کا برگد کے درخت سے گہرا لگاؤ ہے۔ سید امجد حسین اسے اپنی کئی نسلوں کے حوالے سے پہچانتا چلا آ رہا ہے۔ ”برگد“ سید امجد حسین کی جاگیر دارانہ نسل کی جاگیر دارانہ اقدار کی علامت بھی ہے اور سید امجد حسین کا ہزار بھی لگتا ہے۔ اس کی بہو برگد کو کھٹا

دیتی ہے جس کا انتقام وہ اپنے بیٹے اور بہو کے لگائے ہوئے پردوں اور پھولوں کو تیاہ کر کے لیتا ہے۔ بہر حال اس افسانے میں قدیم جاگیر دارانہ کلچر اور جدید کلچر بدرجہا

”لارنس آف ہتھیا“ گاؤں کے جاگیر داری نظام پر بھرپور طنز ہے۔ اس میں ایک جاگیردار کے ڈیرے کی کیفیت اس کا اپنی رعایا پر ظلم اور افسران کے لیے وفاداری اور چاہلوسی کی صورت دکھائی گئی ہے۔ اس میں بعض جگہ طنز بہت شدید ہو جاتی ہے مثلاً:

”رات کے کھانے کے بعد بڑے ملک صاحب نے چھو سے بانہ کے شکار

کا پوچھا اور کافی دیر تک بازوؤں شکر دوں کٹوں اور گھوڑوں کی باتیں

کرتے رہے۔ میں نے خدا بخش سے سرگوشی کی۔“ ”تھپ رے ہاں

شکروں اور کٹوں ہی کی باتیں ہوتی ہیں؟ انسانوں کی نہیں ہوتیں“

(کپاس کا پھول، صفحہ: ۲۴۱)

اس افسانے میں بھی انتقام دکھایا گیا ہے۔ اس میں ایک لڑکی ”رنگی“ اپنی عمدت جی کا بدلہ جاگیر دار کا باز ہلاک کر کے لیتی ہے۔

”قرض“ میں بھوکے مزدوروں کو پیش کیا گیا ہے۔ وہ قرض لیتے ہیں مگر ادائیگی

نہیں کر سکتے۔ اُن کی بھوک اُن کے سانسے کی ایک بڑی رکاوٹ ہے۔ اُن کی بھوک

اُن کے وجود کو نگلی لیتی ہے۔ اس کا انداز خارجی حقیقت نگاری کا ہے۔

”مشورہ“ میں ایک سرمایہ دار کی اُلجھن پیش کی گئی ہے، جس کے مالی کی تنخواہ

ساٹھ روپے ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ مالی کی گزراوقات مشکل سے ہوتی ہے مگر اس کا

حل اس کے پاس نہیں ہے۔ کیونکہ اگر تنخواہ بڑھائے تو دوسرے سرمایہ داروں کو بھی

تنخواہ بڑھانا پڑے گی۔ اور اس طرح ان کی تجویروں سے بہت سی رقم نکل جائے گی۔

اور مسئلہ انفرادی نہیں اجتماعی ہو جائے گا۔ برادری احتجاج کرے گی۔ وہ مشہور شاعر

”ندیم قاسمی“ سے مشورہ طلب کرتا ہے۔ مگر اس کے پاس تنخواہ بڑھانے کے علاوہ کوئی

دوسری تجویز نہیں ہے۔

(۲)

ان افسانوں میں سے بیشتر کا موضوع دیہی معاشرے، مزدوروں اور نعلی

یاد میانہ طبقے کے لوگوں کی معاشرے سے۔ ندیم کو دیہی مناظر پیش کرنے میں خاصی ہمت

حاصل ہے، دیہات کے خوبصورت قدرتی مناظر سے تکلیف دہ استحصائی مناظر تک سب کچھ ندیم بڑی خوبصورتی سے پیش کر دیتے ہیں۔
 ندیم نے دیہی معاشرت میں سے نفرتیں، چشمکس، جاگیرداروں کا ظلم، جبر،

ذہنی پسماندگی، جہالت اور ان کے برعکس محبتیں، خلوص، رواداری، تعاون اور ایشیا کی تصویریں بھی ساتھ ساتھ پیش کر دی ہیں۔ ندیم کا قلم فنکارانہ ہے وہ زندگی کو حیرت کر دہ ہے پیش کر دیتا ہے۔ انہوں نے دیہی زندگی کے کینوس پر اسی تصویریں بنائی ہیں، جو حقیقتی ہیں۔ ہمارے دیہات کا طبعاتی اور ذہنی طور پر پسماندہ ماحول ان کے افسانوں میں زندہ ہو گیا ہے۔ (۳)

ندیم نے اپنے افسانوں میں کسری انسان اور شالی انسان پیش کیے ہیں۔ کسری انسان جو کہ ہمارے معاشرے میں عام ہیں اور شالی انسان جو موجودہ ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہو کر کم ہو گئے ہیں "کیاس کا پھول" کی "ماٹی تاجو" اور "راحتاں" سفارش "کافیکا" شالی انسان ہیں جبکہ کسری انسانوں میں سفارش کا "واحد حکم"۔ یاگل کا "چودھری صاحب" اور "انا صاحب" سفید گھوڑا کے تقریباً تمام کردار اور ایسے ہی کئی دوسرے کردار ہیں۔ (۴)

ندیم کے افسانوں میں کئی کردار سادگی اور بھولپن کا مجموعہ ہیں۔ سادہ مخلص اور بے ریا۔ وہ ذہنی طور پر پسماندہ ہونے کے باوجود عملی طور پر ایک اچھے اور مخلص انسان ہیں۔ ان کے ہاں "تیر" کا شہباز، دو قتل کر کے بھی اپنا بھولپن قائم رکھے ہوئے ہے اس میں پیشہ ور بد معاشر کا سا ظالمانہ انداز پیدا نہیں ہوا۔ "فیش" کی "صلیم"، "پہاڑوں کی برف" کی "میکھارن"، "مگڑا" کی "مہراں" اور "بانو" "تھل" کا "مصری" "تاسی گل بانو" کی "تاجو" اور "تاسی گل بانو" "بے نام چیرتے" کے "نگہت" اور "سرفراز"، "سکوت و صدا" کی "تسم" اور "عریا"۔ "لارنس آف قلیلیا" کی "رنگی" وغیرہ۔ ندیم اس قدر پیار سے اپنے کردار پیش کرتے ہیں کہ انہیں آنچ نہیں آنے دیتے۔ انہیں تحریب سے نہیں تعمیر سے دلچسپی ہے۔ ان کی کردار نگاری کے بارے میں سلیم اختر لکھتے ہیں:

”ندیم صاحب منٹو کی مانند چیر بھاڑ سے دلچسپی نہیں رکھتے بلکہ کرداروں کو کالج کے برتن سمجھتے ہوئے نہایت احتیاط سے انہیں چھوتے ہیں یہ کرداروں کو کھلونا سمجھتے ہوئے ضائع نہیں کرتے بلکہ ان کا انداز۔۔۔ انہیں بھٹیس نہ لگ جائے آگینوں کو۔۔۔ ایسا ہوتا ہے۔ اسی لیے تو کرداروں کی اساسی جزئیات کو نفسی اساس بنا کر ان کے ارتقاء کے لیے تمام افسانہ کا کینوس مخصوص کر دیتے ہیں، جس کے نتیجے میں کردار ایک رُخِ تصویر میں معلوم نہیں ہوتے بلکہ بعض اوقات تو کرداروں میں سینما سکوپ کلوز اپ ایسی وضاحت اور تفصیل ملتی ہے۔ شاید اسی لیے منٹو نے ایک مرتبہ ازراہ مذاق خود کو ادب میں وزیر داخلہ قرار دیتے ہوئے ندیم کو وزارتِ خارجہ ”سوچنی تھی۔ وہ اس لیے کر ندیم فن کی کھلی فضا نے ان کے افسانوں کی ندیرکاری کو بھی ایک خاص نوع کی وسعت عطا کی“

(۵)

(افسانہ حقیقت سے علامت تک، صفحہ ۲۰۶)

ندیم کے افسانوں کی زبان سادہ دلکش اور خوبصورت ہے۔ اُن کے ہاں زبان کا پاکستانی مزاج ملتا ہے اگرچہ انہوں نے مقامی زبانوں کے الفاظ کو خواہ مخواہ استعمال نہیں کیا مگر اُن کی زبان مقامی زبانوں کے مزاج سے دور نہیں۔ اُن کا ماحول پاکستان کا ماحول ہے۔ اُن کی زبان اپنے ماحول سے خاصی قریب ہے۔

(۶) ندیم کے ہاں مکالمے کرداروں کی شخصیت کو اجاگر کرتے ہیں۔ اُن کے مکالمے بہت کم طنزیہ ہوتے ہیں۔ اُن کے مکالموں میں گہری نفسیانہ باتیں نہیں ہوتیں، سیدھی سادی کہانیوں والی گفتگو ہوتی ہے۔

الغرض کپاس کا پھول کے انسانے اردو افسانہ نگاری میں اپنی خصوصی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان میں سے ”تیر“، ”کپاس کا پھول“، ”فیش“، ”ماسی گلی بانو“۔ ”سفارش“ اور ”لارنس آف قلیلیا“ خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔

خاکم بدن

مشتاق احمد یوسفی اردو کے مزاحیہ ادب کی آبرو ہیں اور خاکم بدن ان کی آبرو ہے۔ اردو میں مزاح کے ارکان ثلاثہ فرحت، اللہ بیگ رشید احمد صدیقی اور پطرس بخاری کے نام ایک ساتھ لیے جاتے ہیں۔ یوسفی کے ہاں ان تینوں کے اسالیب کا اجتماع ملتا ہے۔ یوسفی کا انداز بیان رشید احمد صدیقی کے انداز بیان سے کافی حد تک مماثلت کے باوجود رشید احمد صدیقی کا انداز بیان نہیں۔ ان کے ہاں پطرس بخاری کی کسی بے ساختگی کے ساتھ ساتھ مزاحیہ صورت واقعہ بھی ملتی ہے مگر اسلوب بیان کی ندرتیں اور انداز بیان کی شائستگی اور شگفتگی انہیں پطرس سے منفرد کر دیتی ہے۔ ان کے ہاں بامعاورہ زبان اور محاوروں سے بھرپور زبان ہے۔ مگر وہ فرحت اللہ بیگ بننے سے بھکا محفوظ رہے۔ ان کی انفرادیت کے باوجود ان کے انداز بیان میں رشید احمد صدیقی کے اسلوب کی صفات جلوہ گر ہوئی ہیں۔ اس سلسلے میں یوسفی نے بڑی مہارت سے اپنے آپ کو رشید احمد صدیق کا متقلد محض ہونے سے بچا لیا ہے۔ انہوں نے رشید احمد صدیقی کے اسلوب کی خصوصیات اپنائی ہیں مگر ان کا اسلوب اپناتے سے اپنے آپ کو بچائے رکھا ہے۔ اسی میں یوسفی کا امتیاز پوشیدہ ہے۔

مشتاق احمد یوسفی مزاح نگار ہیں۔ مزاح نگار کے لیے بے راہ ہونے کے شدید خطرات موجود ہوتے ہیں۔ جونہی مزاح نگار ہنسنا سے پر اترادہ حماقوت کے اظہار کو مزاح سمجھنے لگا۔ قاری کبھی مزاح نگار کے مزاح پر ہنسنا ہے اور کبھی مزاح نگار کی عقل پر اور کبھی دونوں پر۔ مشتاق احمد یوسفی کے ہاں قاری صرف مزاح پر ہی ہنس سکتا ہے ان کی عقل پر نہیں۔ اکثر قاری ان کی عقل کا قائل نظر آتا ہے اور کبھی کبھی مرعوب بھی ہونے لگتا ہے۔ کبھی کبھی خیال آتا ہے کہ مشتاق احمد یوسفی مزاح نہ کہتے تو ابوالکلام کی طرح اپنے قاری کو ہمیشہ مرعوب رکھتے۔ ویسے یہ ”اگر“ خاصا ناممکن ہے۔ یوسفی نے عقل ہی اس قسم کی پاٹی ہے کہ وہ اس پاس کی چیزوں کی لالچیت فوراً تلاش کر لیتی ہے اور اُسے معنویت کے مقابل میں لا کر قاری کو یہ موقع

فراہم کرتی ہے کہ وہ زندگی کے حقائق کو ایک نئے انداز سے دیکھ سکے۔ یوسفی مزاح نگار ہیں اور ایک سچا مزاح نگار متقلد نہیں مجتہد ہوتا ہے۔ اجتہاد بندے کو جرأت بھی دیتا ہے اور جسارت بھی۔ مشتاق احمد یوسفی کے ہاں یہ دونوں چیزیں ہیں۔ وہ جرأت سے بھرا

کی لایعنیت دیکھتے اور حیرت سے اس کا اظہار کر دیتے ہیں۔ ایک جگہ چند مکالموں میں بہت سے شاعروں پر تنقید قلمبند کر دی ہے۔ کہتے ہیں :

”ایک دن میں نے پوچھا اختر شیرانی کی کتنی ہیں کیوں نہیں رکھتے؛ مسکرائے

فرمایا وہ نابالغ شاعر ہے۔ میں سمجھا شاید (MINOR POET) کا وہ ہیں

مطلب سمجھتے ہیں میری حیرانی دیکھ کر خود ہی وضاحت فرمادی کہ وہ وصل کی اس

طور پر فرمائش کرتا ہے گویا کوئی بچہ ثانی مانگ رہا ہے۔ اس پر میں نے

ایک محبوب شاعر کا نام لے کر کہا کہ پچھارے ہوش خلیج آبادی نے کیا خطا کی

ہے؟ ان کے مجوٹے بھی نظر نہیں آتے۔ ارشاد ہوا کہ اس ظالم کے تقاضا سے

وصل کے یہ تیور ہیں گویا کوئی کاہلی پٹھان ڈانٹ ڈانٹ کر رقم وصول کر رہا ہے

میں نے کہا، مگر وہ زبان کے بادشاہ ہیں۔ بوسے ٹھیک کہتے ہو۔ زبان ان

کے گھر کی ٹونڈی ہے اور وہ اس کے ساتھ ویسا ہی سلوک کرتے ہیں؟“

(صحبۃ اینڈ سنٹر، خاکم بدین : صفحہ ۱۹)

ان فقروں میں ایک مزاح نگار کا شعور نقد کار فرما ہے اور مزاح نگار صرف مزاحیہ پہلو سامنے

لاتا ہے۔ رہا اختر شیرانی کا مثبت پہلو یا جوش کے اسلوب کی وسعت و عظمت یا ان کی

شعری روایت کا ادراک تو یہ ایک نقاد کا فرض ہے مزاح نگار کا نہیں۔ ویسے ہمارے ہاں کے

نقاد بھی عموماً مزاح نگار کی طرح ایک آدھ پہلو سے ہی عہدہ برآ ہوتے ہیں۔

یوسفی کے ہاں زبان تک شک سے درست ہے وہ زبان اور قواعد کی خلاف ورزی

سے گریز کرتے ہیں۔ عموماً مزاح نگاروں نے زبان و قواعد کی خلاف ورزی کو اپنی حق سمجھ رکھا ہے

وہ محاورے یا رومنرے کی پیروی تو کیا الفاظ کے درست استعمال اور صحیح املاء کو بھی

درخور اعتناء خیال نہیں کرتے، جبکہ یوسفی ان دونوں باتوں کا خاص خیال رکھتے ہیں۔

وہ خود کہتے ہیں :

”آج کل بعض اہل قلم بڑی کوشش اور کاوش سے غلط زبان لکھ رہے ہیں

کبھی کبھار بے دھیانی یا محض اسم کس میں صحیح زبان لکھ جائیں تو اور بات ہے بھول

چوک کس سے نہیں ہوتی۔“

ادیبانچہ خاکم بدین : صفحہ ۱۱

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

حاکم بدین کی زبان قواعد کے لحاظ سے درست ہونے کے علاوہ ایک ناک سے بھی خاصی خوبصورت ہے۔ اُس میں شستگی بھی ہے اور شگفتگی بھی۔ نہ فقرہ پڑھتے ہوئے ہچکولا پڑتا ہے۔ نہ فقرہ پڑھنے کے بعد ہچکولا پڑتا ہے۔ اُن کے فقرے رواں اور شگفتہ ہوتے ہیں۔ اُن کا ہر فقرہ مسکراہوتا ہے۔ وہ ہر فقرے میں ایک لفظ، ایک تصویر یا تصویر یا ایسا نازک سوٹر لائیں گے کہ مسکراہٹ روکے نہ رکے۔ پھر خوبی یہ کہ نہ لفظ زائد ہوتا ہے نہ تصویر بے معنی، تصویر مکمل ہوتی ہے اور سوٹر اس قدر نازک کہ ایک آدھ لفظ آگے پیچھے کرنے سے ساری محنت آکارت اور ساری صورت بے صورت ہو جائے۔ ایک مثال دیکھیے۔

پانچ بجے صبح ہم کان سہلاتے مغل سمع حراشی سے سوٹے۔ کچھ کلام کا، کچھ خود رفتگی شب کا خمار ہم ایسے فافل سوٹے کہ صبح دس بجے تک سستاتے رہے اور بیگم ہمارے پلنگ کے گرد منڈلاتے ہوئے بچوں کو سمجھاتی رہیں۔ کبختو! آہستہ شور مچاؤ! باس رہے ہیں..... گھڑی گھڑی دروازہ مت کھولو مکھیوں کے ساتھ ان کے ملاقاتی بھی گھس آئیں گے۔"

(بانی فوکل کلب، حاکم بدین، صفحہ ۱۷۱)

یوسفی کو فقرہ بنانے سنوارنے اور سجانے کا فن آتا ہے۔ کہتے ہیں کہ دہلی اور لکھنؤ کے بانگوں میں کوئی نہ کوئی بات لوگوں سے مختلف ہوتی تھی، یوسفی کے فقرے بھی ایسے ہی ہوتے ہیں۔ وہ ہر فقرے میں ایک ایسی بات ڈال دیتے ہوتے ہیں جو منفرد یا نمایاں صورت حال کو جنم دیتی ہے۔ اس طرح انکے فقرے بنے سنورے سڈول، شستہ اور شگفتہ فقرہ ہیں ایک بانگین جھلکنے لگتا ہے۔ یہ بانگین پیدا نہیں کیا جاتا جنم لیتا ہے۔ دراصل مزاح نگار کے ہاں عمل اور روعمل کی ترتیب سنجیدہ نگار سے مختلف ہوتی ہے۔ یوسفی روعمل اور روعمل کی ایک نئی ترتیب پیدا کرتے اور خوبصورت مزاح کو ابھارتے ہیں۔ چند مثالیں دیکھئے۔

چار بجے جب سب کی جیبیں خالی ہو گئیں تو بیشتر کو حال آگیا اور ایسی دھماکا مچی کہ تکیہ کے گنبد کی ساری چمکاڑیں اڑ گئیں۔ (بانی فوکل کلب، صفحہ ۱۷۱)

اب ہر بیت ہر جزاک اللہ جزاک اللہ کا غلغلہ بلند ہونے لگا۔ اُس بھاگ بھری نے جو دیکھا کہ بندوں نے اپنا ہاتھ کینچ کر اب معاملہ اللہ کے سپرد کر دیا ہے کہ تو جھٹ آخری گھڑی کٹے

میں دبا کر کھولے پر مغل ختم کر دی (بانی فوکل کلب، صفحہ ۱۷۱) محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

مزاج نگار کا ایک اور حربہ یہ بھی ہوتا ہے کہ وہ کسی شے کے تعارف میں اس کے ایسے پہلو کو ابھار دیتا ہے، جو کمزور ہوں، جن کو پوشیدہ رکھا گیا ہو یا جو پہلو ہمارے لیے نرالا ہو۔ بہر حال کوئی بھی ایسا پہلو نمایاں کر دیتا جو دوسروں کی نظر میں نہ ہو اور اگر ہو تو وہ اس کا ولیا اظہار کرنے پر تیار نہ ہو ایک مثال دیکھیں :

”اپنی ذات سے مایوس لوگوں کا اس سے زیادہ نمائندہ اجتماع ہم نے اپنے پالیس سالہ تجربے میں نہیں دیکھا، شہر کے چوٹی کے ادھیڑ بیاں موجود تھے۔“

(بائی فوکل کلب، صفحہ : ۱۷۰)

مزاج کا ایک طریقہ مزاحیہ تشبیہ ہے۔ مزاحیہ تشبیہ یا پھبتی کے سلسلے میں ضروری ہے کہ وجہ تشبیہ خاصی واضح ہو، مشبہ یہ حقیر شے ہو۔ پھبتی نئی ہو۔ تشبیہ پرانی بھی ہو تو کام چل جاتا ہے، مگر پرانی پھبتی سن کر شریف آدمی مروت میں مسکرا دے تو مسکرا دے ورنہ اس کا جی رونے کو چاہے گا۔ ایک تشبیہ میں خیال کو رنگین اور حسین بنانے کے امکانات اور ایک پھبتی میں پھل پھری چھوڑنے کے امکانات سے ہمیشہ زیادہ بہرہ لیتے ہیں۔ یوسفی کے ہاں نئی سے نئی پھبتی یا مسکاک تشبیہ ملتی ہے، چند مثالیں دیکھیں :

”رات بھر انگلیں ایک غلیل کی طرح پھیلائے ایک بار مومن گور میں لیے بیٹھے رہے“

(بائی فوکل کلب، صفحہ : ۱۷۰)

”تم کسی خوشی میں بوتل کے پینڈے جتنی موٹی عینک پر ٹھانے بھرتے ہو۔“

(بائی فوکل کلب : صفحہ : ۱۸۱)

”ہر تصویر پر ہم سے اس طرح دار و وصال کی جلیے مرہٹے چوتھ وصال کرتے ہیں“

(چند تصویر بتاں، صفحہ : ۱۹۷)

مزاج پیدا کرنے کا ایک طریقہ (PARADOX) یعنی قولِ محال کا استعمال ہے۔ قولِ محال کی تعریف کرتے ہوئے پروفیسر منظر عباس نقوی لکھتے ہیں :

”قولِ محال سے مراد کلام میں دو یا دو سے زیادہ متناقض چیزوں کا مشترک بیان جو بنظرِ محال ہو لیکن غور کیا جائے تو مماثلت کا جواز مل جائے۔“

(اسلیریاتی مطالعے، صفحہ : ۴۶)

قولِ محال ایک ایسا حربہ ہے جو بظاہر لایعنی یا متناقض نظر آتا ہے، مگر وہ حقیقت درست محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

ہوتا ہے۔ یہ عمومی دہلے یا عقیدے سے متضاد ہوتا ہے۔ دراصل قولِ محال کے ذریعے ایک نازہ خیال کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہوتا ہے۔ غاکم بدین میں قولِ محال مختلف صورتوں میں دکھائی دیتا ہے۔ اس کی چند ایک مثالیں ملاحظہ ہوں :

۱۔ متضاد لفظوں کا استعمال :

”ہم دثوق سے نہیں کہہ سکتے کہ مرزا نے آلو اور ابو الکلام آزاد کو اول اول اپنی چڑکیے بنایا۔“
(بارے آلو کا کچھ بیان ہو جائے۔ صفحہ ۶۲)

”ہم نے دورِ زور سے تالیاں اور پاس والا کنستریں بنایا۔“

(پروفیسر، صفحہ ۱۰۲)

۲۔ جملوں کی ساخت کے ذریعے :

حقیقت یہ ہے کہ خون، مشک، عشق اور ناجائز دولت کی طرح عمر چھپائے نہیں چھپتی۔
(بانی فوکل کلب، صفحہ ۱۸۰)

۳۔ خیالات کے بیان میں :

”مجھے روشن خیال ہیوی بہت پسند ہے۔ بشرطیکہ وہ کسی دوسرے کی ہو۔“
(پروفیسر، صفحہ ۱۱۲)

۴۔ امیجری میں :

”فرادیر بعد پیر صاحب تشریف لائے بیماری بدن۔ نیند میں بھری ہوئی آنکھیں چھاج سی دائرہ میں، کتروار لیں، ٹخنوں تک گیر واکرتا، سر پر سیاہ مٹل کی چوگوشیہ ٹوپی جس کے نیچے روپلی بالوں کی گلڑا ہاتھ میں سبز جریب۔ ساد ملے گئے یعنی ہارمونیم کوتالیوں سے اور تالیوں کو شکے سے ملایا گیا۔“
(بانی فوکل کلب، صفحہ ۱۷۰)

۵۔ واقعات کے بیان میں :

آخر شب حضرت نے بطور خاص فرمائش کر کے طوائف سے اپنی ایک بھر سے خارج غزل گوائی۔ جسے اس غیرت نامید نے سترتاں سے بھی خارج کر کے سہ آتش کر دیا۔
(بانی فوکل کلب، صفحہ ۱۷۱)

جوشالہ ۲۵ سال پہلے دنیا کو مایا کا جال سمجھتے تھے۔ وہ اب سرمایہ کا مال سمجھتے تھے۔

(پروفیسر، صفحہ ۱۱۱)

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

۴۔ ایسے قول محال جو عوام یا کسی طبقے کے غلط خیالات کے ترجمان ہوں ان سے عوام یا عوام کے کسی گروہ کے غلط رویے کی توضیح کی جاتی ہے۔ ایک مثال دیکھیے :
”گلنے والی کی صورت اچھی ہو تو فہم شکر کا مطلب بھی سمجھ میا آ جاتا ہے۔“

(بائی فوکل کلب۔ ۱۴۹)

اس مثال میں ایک فہم رویے کے بیان سے اس کی نفی کی گئی ہے۔ کیونکہ خوبصورت گلنے والی کے صوت کو نہیں صورت کو داد دی جاتی ہے۔

مشتاق احمد یوسفی کے اسلوب کی ایک خصوصیت (ALLITERATION) ہے۔ اس کی تعریف یوں کی گئی ہے :

”ابتدائی حروف کا ساتھ ملے ہوئے یا قریبی الفاظ میں دہرایا جانا۔ اسے سید ٹائم سر حرفی بھی کہا جاتا ہے۔“

(ماخوذ از ڈکشنری آف انگریزی ٹرمز، کتاب محل لاہور، صفحہ : ۱۰، ۹)

یوسفی کی اس خصوصیت کے بارے میں نظیر صدیقی کی رائے ہے :

انگریزی ادب میں چٹرٹن اور اردو ادب میں رشید احمد صدیقی کے اسلوب کی بنیاد ہی سر حرفی الفاظ پر ہے۔۔۔۔۔ البتہ اب اردو ادب میں مشتاق احمد یوسفی اس بنیاد پر اپنے میں رشید احمد صدیقی کے حریف و ہمسر کی حیثیت رکھتے ہیں۔“

(مشتاق احمد یوسفی، میرے خیال میں۔ صفحہ : ۲۰۲)

یوسفی کے ہاں سر حرفی الفاظ کی مثالیں ڈھونڈنی نہیں پڑتی خود بخود سامنے آ جاتی ہیں چند ایک مثالیں ملاحظہ ہوں۔

”لوگ جیں مرزا کا ہمد م و ہمزاز ہی نہیں ہمزاد بھی کہتے ہیں۔“

(بارہ آلو کا کچھ بیان ہو جائے، صفحہ ۶۲، ۶۱)

”پیرس سے لوٹنے کو تو لوٹ آئے لیکن دماغ وہاں کے قبوہ خالوں اور دل تجھے

خالوں میں چھوڑ آئے۔“

(پرونیسیر، صفحہ ۹۶)

یوسفی کے ہاں (ALLITERATION) صرف لفظی بازی گرمی نہیں یا میکانیکی رعایت لفظی بن کر نہیں رہ جاتی بلکہ گرمی معنوی کی حامل ہوتی ہے۔ وہ اسے لفظی صنعت کے طور پر نہیں معنی و وسعت کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ اوپر دی گئی مثالوں میں ہمد م، ہمزاز اور ہمزاد

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

سے تعلق کی وسعت اور گہرائی کا اظہار مقصود تھا۔ جبکہ دوسری مثال سے یورپی معاشرت میں قبوہ خانے کے رول کا اظہار بھی مقصود تھا اور یہ اظہار بھی مطلوب تھا کہ یورپ میں پاکستانیوں کے دلچسپی کے مراکز بھی صرف دو ہی ہوتے ہیں قبوہ خانے اور قحبہ خانے ان دو لفظوں کو قریب قریب لاکر بہت سی ان کی باتیں کہہ دی ہیں اور بہت سی ناگفتنی باتیں گفتنی سے زیادہ واضح ہو گئی ہیں۔ گویا یہ طریق کار اسلوب کی مادی گری نہیں اُس کی وسعت بھی ہے اور کمال بھی ہے۔ اور یہی ان کی انفرادیت ہے۔ اس سلسلے میں سوال اُبھرتا ہے کہ یہ سب کچھ محنت اور کاوش کا راختہ اور پرداختہ ہے یا بدیہ گوئی اور برجستگی کا کمال ہے۔ میرے خیال میں یہ بدیہ گوئی تو نہیں برجستگی ہے اور برجستگی محنت اور کاوش کا نتیجہ بھی ہوا کرتی ہے۔ آج کل سے کابل کی توقع بھی کیوں کی جائے۔ یوسفی نے برجستگی جس محنت سے پیدا کی ہے کیوں نہ اُس کی داو دی جائے۔

یوسفی کے ہاں تفصیل کی بجائے اختصار ہے۔ تفصیل ذکاوت سے زیادہ سائنسی سوچ اور تجزیے کا نتیجہ ہوتی ہے۔ مزاح نگار تجزیہ اور تفصیل کی کھکھیر نہیں اٹھا سکتا۔ وہ اختصار سے بہت کچھ کہہ جاتا ہے۔ اسی میں اُس کی ذکاوت کا استمان ہوتا ہے اور اس میں اُس کے مزاح کا کمال بھی پوشیدہ ہوتا ہے۔ ایک فقرہ ملاحظہ ہو:

”ابتدائی ابام میں جب لڑکے بالکل رُکوں ہی کی سی حرکتیں کرنے لگے۔“

(پروفیسر، صفحہ ۹۶)

یوسفی کے ہاں اختصار کا کمال ان مقامات پر قابلِ دید ہوتا ہے جب وہ (QUOTABLE MANNER) میں فقرے کہتے ہیں۔ ایسے فقرے اپنی ذات میں مکمل ہوتے ہیں۔ ایسا مکمل فقرہ فکر کے استکان اور ذہانت و ذکاوت کا نتیجہ ہی ہو سکتا ہے۔ چند ایک فقرے ملاحظہ ہوں:

”ابوالکلام آفریدی اہل قلم تھا جس نے اردو رسم الخط میں عربی لکھی۔“

(بارے آلو کا کچھ بیان ہو جائے، صفحہ ۹۲)

”آج تک کسی مولوی۔ کسی فرقے کے مولوی کی تندرستی خراب نہیں دیکھی۔“

(حوالہ مذکور، صفحہ ۹۲)

”طرے و حصار آفریدی میں افریقہ کے قلیں سے لے کر ہندوستان کے قلیں تک ہر جگہ پر چھپ چکے ہیں۔“

سے پہلے اپنی ٹائی کی گرہ درست کرنا ضروری سمجھتا ہے۔

(اہل اسٹیشن، صفحہ : ۱۳۹)

مشتاق احمد یوسفی کے ہاں فقرہ (ORIGINAL) ہوتے ہیں اُن کے فقروں کے آغاز سے یہ ممکن نہیں ہوتا کہ مصرعے کے آخری حصے کا اندازہ کیا جاسکے نہ یہ اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ اس فقرے کے بعد کون سا فقرہ آئے گا۔ اس طرح اُن کے ہاں شروع سے آخر تک دلچسپی کا عنصر برقرار رہتا ہے۔ ایسا بھرپور انداز بیان بہت کم مصنفین کو نصیب ہو سکتا ہے۔ اُن کے فقروں کے بارے میں یہ دعویٰ بھی کیا جاسکتا ہے کہ کسی فقرے کو اس جیسے یا اس سے دلچسپ فقرے سے بدلنا آسان نہیں ہوتا بلکہ ناممکن ہوتا ہے۔ اُن کے اسلوب کو سہل ممتنع تو نہیں کیا جاسکتا کیونکہ اُن کا اسلوب سہل ذرا کم ہی ہے البتہ ممتنع کی صفت اُن کے ہاں ضرور پائی جاتی ہے۔ اگرچہ اُن کے ہاں سہل ممتنع کی مثالیں بھی کچھ کم نہیں ہیں۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔

راستے کی روداد جو راستے کی طرح طویل اور دلچسپ ہے تاہم، ہم علیحدہ روپڑاؤں کے لیے اٹھا رکھتے ہیں کہ ہر سنگ میل سے ایک یادگار جماعت وابستہ ہے۔ سر دست اتنا اشارہ کافی ہو گا کہ پردیس اور سرزمین کے لطف صحبت نے چہرہ سوسل کی مسافت اور مکان کو محسوس نہ ہوتے دیا۔ پہاڑی راستوں کے آثار چڑھاؤ پر و فیر کے لیے نئی چیز تھے۔ بطور خاص ہمیں مخاطب کر کے فرمایا واٹھ یہ شرک تو ہارٹ ایک کے کارڈیو گرام کی مانند ہے! ہر نگاہانی موڑ پر انہیں بیگم کی ٹانگ اچھڑتی دکھائی دیتی۔

(اہل اسٹیشن، صفحہ : ۱۴۱، ۱۴۲)

مولہ بالا عبارت میں ہر فقرہ (EPIGRAM) نظر آتا ہے۔ کسی مبتد کو دیکھ کر خبر کا اندازہ نہیں کیا جاسکتا۔ کسی ابتدائی ٹکڑے سے آخری ٹکڑے کا اندازہ ممکن نہیں ہے۔ یہ اُن کے اسلوب کا کمال بھی ہے اور امتیاز بھی۔ ہر فقرہ نئے اور عجیب موڑ کا سا نظر آتا ہے۔ ہر موڑ کی طرف مزاں کو جہم دیتی ہے۔ اسی میں یوسفی کی ذہانت اور ذکاوت پوشیدہ ہے۔

یوسفی کے اسلوب کی ایک صفت (EPIGRAM) ہے۔ اس کی توضیح یوں کی جاتی ہے۔ ابتداء یادگار پر کنڈاں لفظوں کو (EPIGRAM) کہنا تھا۔ بعد میں یہ اصطلاح طنزیہ لفظوں سے مشتق ہو گئی ہے۔ یہ ایک موزون ذکاوت سے بھرپور بیان ہے جو اسلوب محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

میں شاندار اور فکر کے اعتبار سے عموماً شوخ ہو۔ لیکن علماء اس سے مراد چھوٹی سی نظم ہے جو کہ مشقیہ، قصیدے والی مراقبے والی، تعریفی، لطیفے سے متعلق یا طنزیہ ہو۔ جو کہ صاف خوبصورت اور جتنی ہوئی ہو۔ ایک (EPIGRAM) عموماً حیران کن یا ذکاوت سے بھرپور فکر کے موڑ پر ختم ہوتی ہے۔ کالراچ کی (EPIGRAM) کے بارے میں تعریف بذات خود ایک (EPIGRAM) ہے (EPIGRAM) کیا ہے؛ ایک چھوٹی سی مکمل بات ہے۔ اختصار اس کا بدن اور روش اس کی روح ہے۔ ترجمہ ۱۰۔ ڈکشنری آف ٹرمز کتب محل لاہور ۱۱۴۰ھ یوسفی کے ہاں اسلوب کی مذکورہ بالا خصوصیت بھرپور اور اپنے پرے تقاضوں سمیت موجود ہے۔ اختصار اور ذکاوت کا قرآن السعیدین اسلوب کا وہ کمال ہے جو یوسفی کی تحریریں میں عام موجود ہے۔ یوسفی کے ذکاوت اور اختصار کے حامل فقرے اس طرح چھپتے ہوئے اور (QUOTABLE) ہوتے ہیں کہ (EPIGRAM) کے ابتدائی مفہوم کے مطابق قاری کے دل پر کنڈاں ہو جاتے ہیں۔ اردو میں اسلوب کی یہ خصوصیت نیاز صاحب اور ان کے بعد رشید احمد صدیقی کے ہاں پائی جاتی ہے۔ یوسفی کے ہاں اس اسلوب کی جھلک ذیل کے فقروں میں دیکھی جاسکتی ہے:

”خلقِ خدا کی زبان کس نے پکڑی ہے۔ لوگوں کا منہ تو جہلم کے نوالے ہی سے بند ہوتا ہے۔“ (ہونے مر کے ہم جوڑ سوا، صفحہ: ۱۲۸)

”ایک الٹا مادرِن ہوٹل کو اس لیے ناپسند کیا کہ اس کے غسل خانے پرے کشادہ تھے، مگر کمرے دوزخی کی گور کی طرح تنگ۔“ (ہل اسٹیشن، صفحہ ۱۲۳)

”بندہ کسی ایسے ہوٹل میں ٹھہرنے کا روادار نہیں، جہاں کے بیرے مسافروں سے زیادہ اسمارٹ ہوں۔“ (ہل اسٹیشن، صفحہ ۱۲۳)

محولہ بالا فقرے اپنے دائرہ اثر کی وسعت اور گہرائی کی بنا پر یاد رہنے والے اور زندہ فقرے ہیں۔ ان میں زندگی کی طرح تازگی ہے۔ یہ فقرے مکمل اور بھرپور ہیں اور ایک بلندی سے کہے گئے محسوس ہوتے ہیں۔

یوسفی کے اسلوب کی ایک خصوصیت غیر مذہب انداز ہے یعنی اگر، مگر، شاید،

غائب اور حالانکہ کے بغیر فقرے۔ ایسے فقروں کو انگریزی میں (UNEQUIVOCAL

SENTENCES) کہتے ہیں۔ ایسے فقرے اپنی قطعیت اور روانی کی وجہ سے خاصے محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

تیز دھار ہوتے ہیں۔ ایسے تیز دھار فقروں کا مزاج تیکھا اور مزاج تروتازہ ہوتا ہے۔ ایسے فقرے عہدت کو شستگی، شگفتگی، روانی اور تازگی عطا کرتے ہیں۔ یوسفی کے ہاں ایسے فقرے ایک طرف لفظی کفایت کا نمونہ ہیں دوسرے ان کے ذہن کی یقینی کیفیت اور فکر کی پختگی کی دلیل ہیں۔ چند ایک مثالیں دیکھیے :

”مولانا کے باب میں مرزا کو جتنا کھڑچا، تعصب کے ملمع کے پیچھے خالص منطق

کی یہ موٹی موٹی تنہیں نکلتی چلی گئی۔ (بارے آلو کا کچھ بیان ہو جائے۔ صفحہ ۶۲)

ان کی نثر کا مطالعہ ایسا ہے جیسے دلدل میں تیرنا۔“ (حوالہ مذکور، صفحہ ۶۲)

”ہم نے ان کا وقت اور اپنی رسی سہی عزت پچانے کی خاطر ان کی اس

مضموری سے جھٹ اتفاق کر لیا۔“ (حوالہ مذکور، صفحہ ۷۲)

ان فقروں میں کہیں تہذیب رکاوٹ، الجھاؤ نہیں ہے۔ فکر کی ژولیدگی تہذیب کی بوسیلگی کو جنم دیتی ہے۔ سوچ کی الجھنیں عبارت میں اگر، مگر کی شکنیں ڈال دیتی ہیں۔ یوسفی کا مزاج اس قسم کی شکوک سے پاک ہے۔ ان کے فقرے کچے دھلگے کے گچھوں کی طرح الجھے ہوئے نہیں کہ مزاج سے لطف اندوزی کے لیے الجھنیں دہر کر رہیں کھولیں۔ اس دوران میں فقروں کی الجھنیں تو سلجھ جاتی ہیں قاری کا ذہن الجھ جاتا ہے۔ یوسفی کے ہاں قاری اور فقرے کے مابین کسی قسم کے جنگ و جدال کا کوئی امکان نہیں ہوتا۔ فقرے شرافت سے مسکراتے ہوئے قاری کے ذہن سے رفاقت قبول کر لیتے ہیں۔

یوسفی کے ہاں ایسے ایسے فقرے ملتے ہیں جنہیں مضمون طلب فقرہ کہا جاسکتا ہے۔ وہ ایک ایک فقرے میں تجربے اور فکر کی وسعت سمیٹ لیتے ہیں۔ ان کے فقروں میں افکار کا پھیلاؤ تو ہے۔ الفاظ کا پھیلاؤ نہیں۔ دراصل ان کے فقرے ساختہ و پر داختہ ہوتے ہیں۔ ان کے پاس اتنا وقت ہوتا ہے کہ مختصر فقروں میں تفصیل سمیٹ سکیں۔ اس سلسلے میں ان کے ہاں عجیب و غریب تضاد ملتا ہے۔ وہ فقروں میں اختصار سے اور مضمون میں تفصیل سے کام لیتے ہیں۔ ان کے فقروں کی ساخت مزاج کو جنم دیتی ہے اور مضمون کی مجموعی ترتیب بوریث کا باعث بھی بنتی ہے۔ ان کے مضامین دراصل خوبصورت فقروں کا مجموعہ ہوتے ہیں۔ ان کے مضامین مجموعی طور پر فکری انجیزی نہیں کرتے۔ وہ یہ کام اپنے فقروں

سے جلتے ہیں اُن کا ہر فقرہ اپنی جگہ ایک پورا مضمون ہوتا ہے۔ اس حوالے سے کہا جاسکتا ہے کہ ان کے فقروں میں غزل کے شعروں کی کسی کیفیت باقی جاتی ہے یہ بات انہیں پطرس بخاری اور فرحت الشدیک سے دوسرا ورثہ رشید احمد صدیقی سے قریب کر دیتی ہے۔ اگر کسی کو اس بات میں شک ہو تو رشید احمد صدیقی کا مجید ملک کے کارواں میں چھپنے والے مضمون ”کارواں پیداست“ کا مطالعہ کر لیا جائے اور ساتھ ہی یوسفی کا ”بارے آلو کا کچھ بیان ہو جائے۔“ پڑھ لیا جائے، وہاں بھی اصرار وصر کی باتیں ہیں یہاں بھی صورت حال ایسی ہی ہے۔ نہ وہاں کسی ایک فکر انگیز نکتے کو مضمون کے ذریعے اُچھا اگیدہ نہ یہاں ایسا ہوا ہے۔

مشتاق احمد یوسفی کے ہاں ایک اور خصوصیت (SELF ASSERTION) ہے جو ان سے پہلے نیاز صاحب سجاد انصاری، ابو الکلام آزاد اور رشید احمد صدیقی کے ہاں موجود تھی۔ اس ایک خصوصیت کی ان سب کے ہاں موجودگی کا سبب مختلف ہے، دراصل نیاز سجاد انصاری اور الکلام آزاد مزاجاً رومانوی ہیں۔ اس لیے وہ دوسرے رومانویوں کی طرح اپنی تحریروں کے خود ہیرو ہیں۔ کلاسیکی مزاج کے مصنفین کا تقاضا ہوتا ہے کہ ہم ان کی تخلیقات سے دلچسپی لیں جبکہ رومانویوں کا مطالبہ ہوتا ہے کہ ہم ان کی ذات سے دلچسپی لیں۔

رشید احمد صدیقی اور مشتاق احمد یوسفی کی (SELF ASSERTION) کی وجہ ان کی تحریروں کا اقتدار ہے۔ یہ دونوں مصنف ایک ہی صنم میں اس قدر مختلف النوع باتیں کر جاتے ہیں کہ ان کے مضمون کے تنوع میں وحدت کا رشتہ خود ان کی ذات ہوتی ہے۔ اس بات کی حقیقت کے لیے خاک بدین کے کسی مضمون سے واحد متکلم کا کردار منہا کے دیکھا جاسکتا ہے۔ بقایا میں جو کچھ بچے گا اُسے کسی طور مضمون نہیں کہا جاسکے گا اور اگر کہا بھی جاسکے گا تو کم از کم مشتاق احمد یوسفی کا مضمون نہیں کہا جاسکے گا۔ ویسے تو پطرس بخاری کے مضامین کا ایک اہم کردار واحد متکلم ہے اب ذرا پطرس کے واحد متکلم کو دیکھیے وہ کہیں ہیروئن کر سانسے نہیں آتا۔ وہ ان مضامین کے مزاحیہ کردار مرزا کے ہاتھوں بھی اس قدر مست کا شکار ہوتا ہے کہ بیچارہ ہیرو تو کیا بنتا خود ایک مزاحیہ کردار بن گیا ہے۔ اب ذرا مرحوم کی یاد میں احمد مرید پور کا پیرو وغیرہ کا واحد متکلم دیکھیے احمد خاک بدین کے مضامین کا واحد متکلم بھی دیکھیے۔ بہت کم نوبت آتی ہے کہ واحد متکلم مزاحیہ کردار بنے یا کیری یا کچر ہو کر سانسے آئے۔ وہ اکثر اپنے لیے ایک خاص

سطح پر قرار رکھنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ یہ سطح نیازِ صاحب، ابوالکلام اور سید الفاضل کی طرح بلند نہ سہی کچھ ایسی پست بھی نہیں ہوتی۔ اُن کے مضامین (SELF ASSERTION) میں انہیں اس روایت سے منسلک کر دیتی ہے۔ یوسفی نے خاتمِ بدہن میں مزاج پیدا کرنے کے لیے کئی قسم کی تکنیکوں سے کام لیا ہے مثلاً متوازنیت، تضاد، موازنہ، مزاحیہ صورت واقعہ اور مزاحیہ کردار۔ ان تکنیکوں کے مظاہرے اُن کے ہاں قدم قدم پر ملتے ہیں۔ وہ چونکہ بڑی محنت سے فقرے لکھتے ہیں اس لیے ہر قسم کی مزاحیہ تکنیکوں کو بروئے کار لاتے ہیں۔ اُن کے وار بہت کم خطا جاتے ہیں اکثر وہ اپنے ہر حرف میں پوری طرح کامران ٹھہرتے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

۱- متوازنیت : (PARALLELISM)

چھوٹے چھوٹے قرعے دے کر خلقِ خدا کے ایمان اور اپنے اخلاق کی آزمائش کا ہے کو کرتے ہو۔“
(صغیر ایڈسنسز، صفحہ : ۲۶)

۲- تضاد (CONTRAST)

یونانی فلسفے کی عینک سے جب اُنہیں دین میں دنیا اور خدا میں ناخدا کا جلوہ نظر آنے لگا تو وہ سہماں ہو گئے اور سچے دل سے اپنے آپ پر ایمان لے آئے ؛
(بارے آلو کا کچھ بیان ہو جائے، صفحہ : ۶۳)

۳- موازنہ : (BALANCE)

اللہ بہتر جانتا ہے کہ وہ اشتہارِ نمبر پر رکھ گئے یا اُس کی مدیرہ اُسے سننا فر زوق کی تیغ ابد سے برضا و رغبت ڈالیر ہوئے۔
(پروفیسر، صفحہ : ۱۱۱)

۴- مزاحیہ صورت واقعہ :

”تمینوں فلڈ لیمپ ٹمکانے سے اپنی اپنی جگہ پر رکھے۔ پھر تہی کو دلوچ دلوچ کے میز پر بٹھایا اور اس کے منہ پر مسکراہٹ لانے کے لیے ناجیہ پلاسٹک کا چوڑا تھنوں میں پکڑے سانسے کھڑی ہو گئی۔ ہم تہن دبا کر یلہ سکینڈ میں اس مسکراہٹ کو بقاءے دوام بخشے والے تھے کہ پچاسک کی گھنٹی اس زور سے بجی کہ سیفوا چھل کر کیمیرے پر گری اور کیمیرہ قالین پر۔ ہر دو کو اسی حالت میں چھوڑ کر ہم ناوقت آنے والوں کے استقبال کو دوڑے۔“

(چند تصویر تباں۔ صفحہ : ۱۹۲)

۵۔ مزاجیہ کردار :

یوسفی کے ہاں مزاجیہ کردار ایک سے زیادہ ہیں۔ ان میں سے مرزا عبدودود اور قاضی عبد القدوس اور کئی دوسرے کردار ملتے ہیں۔ مرزا عبدودود کا حال یہ ہے :

”مرزا تو بقول کسے غلط استدلال کے بادشاہ ہیں۔ ان کی حمایت و وکالت سے معقول سے معقول کار نہایت لچر معلوم ہونے لگتا ہے۔“

(بارے آلو کا کچھ بیان ہو جائے، صفحہ : ۶۱)

ایک اور مثال ملاحظہ ہو :

”مرزا کو مبدؤ فیاض نے حد درجہ محتاط اور دہمی طبیعت و دیوت کی ہے۔ ہمیں یقین ہے کہ انہیں آپ حیات بھی پینا پڑے تو بغیر اُبالے نہیں پیئیں گے۔“

(سینہ ناتا سری اور مرزا، صفحہ : ۵۰)

یوسفی کے ہاں بعض جگہ تو کئی کئی تکنیکیں ایک جگہ اکٹھی ہو گئی ہیں۔ ایسے ٹکڑے مزاح سے ممبر پور ہیں۔ وہاں چنگاریاں نہیں پھلجھڑیاں چھپڑتی ہیں۔ ایک اقتباس دیکھیے :

”ہم خود بیسویں چنیزوں سے چڑتے ہیں — کرم ملا، پنیر، کبلی، کافی اور کافکا، عورت کا گانا، مرد کا ناچ، گنبدے کا پھول، اتوار کا ملاقات، مرضی کا گوشت، پاندان، غرارہ، خوبصورت عورت کا شوہر — زیادہ حقہ ادب کہ مکمل فرست ہماری فرہنگہ سے بھی زیادہ طویل اور سری بھری نکلے گی۔“

(بارے آلو کا کچھ بیان ہو جائے، صفحہ : ۶۱)

اس اقتباس کو دیکھ کر امیر خسرو کے اغل بے جوڑ کی یاد آتی ہے۔ بہر حال اس عبارت میں تضاد بھی ہے تقابل بھی، قول محال بھی ہے اور (ALLITERATION) بھی، رعایت لفظی بھی ہے اور موازنہ بھی غرض کئی ایک صفات اور مزاجیہ تکنیکیں ایک ٹکڑے میں اکٹھی ہو گئی ہیں۔ یہی یوسفی کی تکنیک ہے۔

یوسفی کے مزاح میں طنز ساتھ ساتھ جلتی ہے۔ وہ پطرس یا فرحت الشدیب کی طرح صرف مزاح نگار نہیں، اُن کے ہاں طنز کا وار خاصا کارگر ہوتا ہے۔ اُن کا طنز کارگر تو ہوتا

ہے مگر ذہر ہلا نہیں، وہ طنز سے بیدار کرنے کا کام لیتے ہیں قتل کرنے کا نہیں، وہ کچھ کے دیتے ہیں نہ خفی نہیں کرتے، اس لیے کہ اُن کے ہاں تعصب نہیں، وہ کسی گروہ کے نہ تو بہت زیادہ حامی ہیں نہ بہت زیادہ مخالف، اس لیے اُن کی کوئی ایسی کمزوری نہیں کہ اُن کی سوچ کی سوتی ہر پھر کر ایک ہی نکتے پر آکر ٹھہر جائے، انہوں نے کوئی ایسا روگ نہیں پالا جو اُن کے مضامین اور اُن کی کمزوری بن جائے، اُن کی طنز کسی تعصب کا نتیجہ نہیں اُن کی سلامت طبعی کا منظر ہوتا ہے، چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

”رسالہ ایسے عریاں انسانوں سے کیسے پاک تمنا جن سے ہر شخص بقدر یہ ذوق محفوظ ہو سکے۔“
(پروفیسر، صفحہ ۱۱۰)

میں نے سزا سے کہا ”یہ لوح مزار ہے، یا مزار مت کی درخواست؟ بھلا ڈگریاں عمدہ اور دلربا دنیہ رکھنے کا کیا سنگ۔“

(ہوئے سر کے یہ جو رسوا، صفحہ ۱۱۸)

مشاق احمد یوسفی کے ہاں مزاح کا رشتہ تہذیب سے قائم ہے، انہیں تہذیب نے شائستگی، قناعت، خوش سلیقگی اور دکھ و عطا کیا ہے، یہی وجہ ہے کہ اُن کے ہاں پھکڑ پن نہیں، وہ مزاح کی خاطر اگر کچھ عیاں کرتے ہیں تو بہت کچھ نہاں بھی رکھتے ہیں، اُن کے ہاں وضع داری دکھ رکھاؤ وغیرہ نے تحریروں کی ادبی سطح کو قائم رکھنے میں خاصی مدد دی ہے، ایک مثال دیکھیں:

”کوئی دن نالی جاتا ہو گا کہ خفقت و آشفہ خاطر کی کوئی صورت پیدا نہ ہو۔“

(پروفیسر، صفحہ ۱۰۸)

مشاق احمد یوسفی کے فقرے نہ دار اور طرح دار سمجھتے ہیں، وہ اوجھا دار نہیں کرتے، اُن کے فقروں کا رخ صراطِ مستقیم میں نہیں ہوتا وہ دائیں بائیں خوبصورتی سے وار کر کے آگے نکل جاتے ہیں اور کہیں بھی بے سیغہ نہیں ہوتے، ایک مثال، ملاحظہ ہو :

”پروفیسر سرورق پر کسی ایکٹرس کی بجائے اپنی تصویر دیکھ کر بھوکے رہ گئے، سب

سے تکلیف دہ بات یہ تھی کہ تصویر بالکل اُن سے ملتی تھی۔“ (پروفیسر، صفحہ ۱۰۹)

یوسفی کوئی سے نئی بات سوچتی ہے، وہ پرانے خیالات کو نیا جامہ نہیں پہنتے، اُن کے ہاں اسلوب اور خیالات ہر شے میں تازگی نظر آتی ہے، بعض موضوعات خاصے پرانے ہو گئے

ہیں، مثلاً صاحب اور سیکرٹری کے حوالے سے خصوصاً لیڈری سیکرٹری کے حوالے سے بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ اس حوالے سے کوئی نئی بات دریافت کر لینا خاصا مشکل ہے، ایک جگہ کہتے ہیں ”وہ کاروائی مکھواہی رہے تھے کہ یکا یک سفید فون کی گھنٹی آپ ہی آپ بجنے لگی وہ اچھل کر اپنی سیکرٹری کی گود میں جا پڑے اور دیر تک وہیں بے سندھ پڑے رہے اسی عالم میں اس کے چٹکی لے کر دیکھا کہ جاگ رہا ہوں یا خواب میں۔ جب اُس نے پٹاخ سے گالی دی تو اُنہیں یقین آیا کہ خواب نہیں ہے۔“

(پروفیسر، صفحہ ۱۰۸)

یوسفی کا مشاہدہ بہت گرا ہے وہ قریب اور دور کی اشیاء دونوں کو اچھی طرح دیکھ سکتے ہیں، اور ہر شے کے ٹھنک پہلو کو پوری مہارت سے دیکھنے کی صلاحیت اور اہلیت سے بہرہ ور ہیں۔ ان کی دور اور نزدیک کی نظر خاصی صحتمند ہے۔ اس لیے وہ جزئیات نگاری پر کامل عبور رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں نظیر صدیقی کی رائے خاصی وقیع ہے،

”ظرافت اور بصیرت، مزاج اور مشاہدے کا جیسا خوبصورت اور خیالی انگیز اشتراک مشتاق احمد یوسفی کے ہاں ملتا ہے اس کی دوسری مثال یایوں سمجھیے کہ پہلی مثال رشید احمد صدیقی کے سوا کہیں اور نہیں مل سکتی۔“

(مشتاق احمد یوسفی، میرے خیال میں، صفحہ ۲۰۸)

مختصر یہ کہ مشتاق احمد یوسفی کے ہاں بصارت اور بصیرت نے مزاج نگاری کی ایک نئی دنیا بادی ہے جس کی جھلک خاکم بدن کے صفحات سے ہر دہا ہے۔ یوسفی کا مزاج زندہ رہنے والا مزاج ہے جو انہیں اردو ادب کے صنفِ اول کے مزاج نگاروں میں شامل کر سکتا ہے۔

راجہ گدھ — ایک مطالعہ

راجہ گدھ (۱۹۸۱ء) بانو قدسیہ کا ناول ہے، جو اپنی اشاعت کے ساتھ ہی اہمیت اختیار کر گیا۔ یہ ناول اردو ناول کی تاریخ میں ایک موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔ اردو میں ایسے ناول بہت ہیں، جن میں آفاق پر غور کیا گیا ہے۔ مگر اس ناول میں انفس کو مرکزی موضوع بنایا گیا ہے۔ ناول منکری طور پر اس نقطے سے شروع ہوتا ہے: ”سب کچھ معاشرہ نہیں ہوتا۔ معاشیات سے انسان کی صلاح مکمل طور پر بندھی ہوئی نہیں ہے۔“

(راجہ گدھ، ص ۹۸)

ناول کو چار حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلا ”شام سمے“ ”عشق لا حاصل“ دوسرا ”دن ڈھلے“۔ لائقا جی بخشس“ تیسرا ”دن چڑھے“۔ ”رتق حرام“ چوتھا ”رات کے پچھلے پہر“۔ ”موت کی آگاہی“۔ ناول کا مرکزی کردار قیوم جو کہ راجہ گدھ ہے، ان چاروں حصوں میں مختلف تجربات سے گزر رہا ہے۔ وہ ایک دیہاتی ہے۔ اپنی ماں کی وفات کے ساتھ ہی اپنا گاؤں چنڈرا پھوڑ دیتا ہے۔ اور قصور آجاتا ہے قصور میں اپنے مامول کے پاس رہتا ہے۔ پھر وہ ایم اے تک تعلیم حاصل کرتا ہے۔ ناول کا آغاز اس لمحے سے ہوتا ہے جب قیوم ایم۔ اے میں داخلہ لیتا ہے۔ وہاں تین اہم کرداروں سے ملتا ہے۔ سہیل، آفتاب اور سیبی شاہ۔ (یہاں دوسرے تمام کردار فلم کے سہان اداکاروں کی حیثیت رکھتے ہیں) سہیل پروفیسر ہے اور طلبہ کو متاثر کرتا، انہیں علم دیتا اور ان کے ذہن کے گوشے دا کرتا ہے۔ قیوم سہیل سے متاثر ہوتا ہے۔ دوسرا کردار سیبی شاہ ہے، اس سے بھی قیوم بے حد متاثر ہوتا ہے اس سے محبت کرنا چاہتا ہے مگر وہ آفتاب کی محبت میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ مگر

آفتاب اسے اور کالج کو چھوڑ دیتا ہے۔ اور اپنی کزن زیبا سے شادی رچا لیتا ہے۔ پھر باہر چلا جاتا ہے۔ سبھی بھی پڑھائی چھوڑ کر ہڈی میں نوکری کر لیتی ہے مگر جب آفتاب ملک چھوڑتا ہے تو وہ نوکری چھوڑ کر لاہور آ جاتی ہے۔ جہاں قیوم اس کا سہارا بننے کی کوشش کرتا ہے۔ مگر سبھی آفتاب کے چکر سے نہیں نکل پاتی۔ بالآخر وہ ہسپتال میں خواب آور گولیاں کھا کر مر جاتی ہے۔ یہ ہے ناول کا پہلا حصہ۔

”شام سمے“ عشق لا حاصل۔

قیوم ایم۔ اے کے بعد اپنے بھائی کے گھر جو کہ ساندہ میں ہے رہنے لگتا ہے جہاں قیوم کی بھابی صولت کی ایک رشتہ دار عایدہ اپنے خاوند سے روٹھ کر آئی ہوئی ہے۔ عایدہ کو قیوم سے ہمدردی ہوتی ہے اور اس کی زندگی کو مرتب کرنے کے لیے اسے نصیحتیں کرتی ہے۔ وہ اس کی بھی خواہ ہے مگر قیوم عایدہ کو اپنے ساتھ زندگی گزارنے کی دعوت دیتا ہے۔ مگر عایدہ خاوند کے چکر سے نکلنے کے لیے تیار نہیں۔ اگرچہ وہ بیٹے کی خواہش میں اپنا جسم قیوم کے حوالے کر چکی ہے، بالآخر وہ اپنے خاوند کے ساتھ اپنے گھر چلی جاتی ہے۔ یہ ہے دوسرا حصہ ”دن ڈھلے“۔ ”لا متنا ہی تحبش“ قیوم ناول کے دوسرے حصے میں ریڈیو پر پروڈیوسر کی نوکری کر چکا ہے اور اس کے مرض میں مبتلا ہے۔ ایک روز اس کا سامنا امتل سے ہوتا ہے۔ امتل ڈھلی عمر کی طوائف زادی ہے، جو خود بھی طوائف ہے۔ وہ ایک شادی بھی کر چکی ہے اور ایک بیٹے کو بھی جنم دے چکی ہے۔ ”امتل“ اب اپنی شکست کی آواز ہے۔ وہ اپنے عمر بھر کے تجربات سمیٹے اپنے مستقبل کو بھیا نک دیکھ رہی ہے۔ قیوم کو اس کا جسمانی قرب حاصل ہوتا ہے۔ وہ اسے شادی کی دعوت دیتا ہے مگر امتل اس بات کو مذاق میں ٹال جاتی ہے بالآخر امتل کو اس کا انبار مل بیٹا قتل کر دیتا ہے۔ یہ ہے ناول کا تیسرا حصہ ”دن چڑھے“۔ ”رزق حرام“

قیوم کی بھابی ”روشن“ سے اس کی شادی کرتی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ اب قیوم کو منظم زندگی گزارنی چاہیے مگر ”روشن“ پہلے سے حاملہ ہے۔ اس کا چاہنے والا افتخار سعودی عرب میں ہے۔ جب قیوم کو اس بات کا علم ہوتا ہے، تو وہ روشن کو چھوڑ دیتا ہے اور اسے افتخار کے حوالے کرنے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ اور بالآخر وہ ایک محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

افتخار کے حوالے کر دیتا ہے۔ آخر میں قیوم کی ملاقات آفتاب سے ہوتی ہے۔ جو اپنے اہلکار مل بیٹے ”افراہیم“ کی وجہ سے وطن واپس آچکا ہے۔ افراہیم سیر نارمل ہے وہ مکہ معظمہ کی اذان سنتا ہے اور وہیں سڑک پر سر بسجود ہو جاتا ہے۔ افراہیم اس اہلکار کی آخری سیر بھی پر ہے جس کی پہلی سیر بھی پر قیوم کھڑا ہے۔ قیوم پستی میں اترتا ہوا ہے اور افراہیم بلند یوں کو چھو رہا ہے۔ یہ ہے ناول کا چوتھا حصہ۔ ”رات کے پھیلا پر“۔ ”موت کی آگاہی“۔

ناول میں قیوم کے ساتھ ایک اور کردار بھی آخر تک موجود ہے۔ وہ ہے پروفیسر ”سہیل“ وہ قیوم کے ساتھ ایسے ہی موجود ہے، جیسے بجلی کے سرکٹ میں منفی کے ساتھ مثبت تار۔ وہ شانت ہے بظاہر مطمئن ہے۔ وہ اپنی گفتگیاں بھی سلجھاتا ہے اور شاگردوں کے مسائل بھی حل کرتا ہے۔ وہ جب قیوم کے سر کے بارے میں جانتا ہے تو اُسے یوگا کا مشورہ دیتا ہے۔ پھر اسے ادھر ادھر کے کئی ٹونک بتاتا ہے۔ مگر یہ سب ٹونکے قیوم کا علاج نہیں سہیل کے کردار کو اس کی رزق حرام کی تفتوری نے بہت اہم بنا دیا ہے۔ یہاں وہ مصنف کے نظریات کا ترجمان بن جاتا ہے اس نے ابتدا میں طلبہ کو ایک اسٹیمٹ دی تھی کروہ پاکل پن کی وجہ دریافت کریں۔ آفتاب اس کی وجہ بیان کرتا ہے یہ عشق لا حاصل“ یہ بہت معقول وجہ ہے مگر ناول کے دوسرے حصے میں سہیل اپنی تفتوری سے ایک نئے جہان کا درکھوتا ہے وہ کہتا ہے:

جس وقت رزق حرام جسم میں داخل ہوتا ہے، وہ انسانی GENES کو متاثر کرتا ہے۔ رزق حرام سے ایک خاص قسم کی (MUTATION) ہوتی ہے جو خطرناک ادویات شراب اور RADIATION سے بھی زیادہ مہلک ہے۔ رزق حرام سے جو GENES تغیر پذیر ہوتے ہیں۔ وہ نئے نئے لنگڑے اور اندھے ہی نہیں ہوتے بلکہ نا اُمید بھی ہوتے ہیں۔ نسل انسانی سے یہ GENES نسل در نسل ہم میں سفر کرتے ہیں تو ان GENES کے اندر ایسی ذہنی پراگندگی پیدا ہوتی ہے جس کو ہم پاکل پن کہتے ہیں۔ یقیناً

کروڑوں ذہنوں سے ایسی ہی آئے والی نسلوں کو پاکل پن کا اثر پڑتا ہے۔
محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

اور جن قوموں میں من حیث القوم رزق حرام کھانے کا لپکا پڑ جاتا ہے، وہ
من حیث القوم دیوانی ہونے نہ لگتی ہیں۔

(راجہ گدھ، صفحہ: ۳۴۴)

پروفیسر سمیل اور قیوم میں ایک مماثلت ہے، کہ وہ دونوں سیمی سے عشق کرتے ہیں
مگر عشق لا حاصل سمیل میں یہ خوبی ہے کہ وہ دوسروں کو قائل کر سکتا ہے۔ وہ آفتاب
کو اس بات پر قائل کر لیتا ہے کہ وہ سیمی سے شادی نہ کرے۔ یہ گناہ سمیل کو ایک
عرصہ تک بے چین رکھتا ہے مگر وہ بالآخر شانت ہو جاتا ہے، لیکن دوسری طرف
قیوم اوپر جانے کی بجائے پاتال میں اترنا چلا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ انبار ملی کی سب
سے تیجے والی بیڑھی تک جا پہنچتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ سمیل قائل کرنا جانتا ہے۔
دوسروں کو بھی اور اپنے آپ کو بھی۔ جب کہ قیوم میں یہ دونوں خوبیاں نہیں ہیں۔ وہ
انہی شخصیت کے لئے کوئی مرکزہ مقرر کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ اس کی وجہ اس کا باپ
بھی ہے۔ جو اس کی ماں کو بھگا کر لے گیا ہے۔ جسے قیوم بڑا گدھ کہتا ہے۔ اس پوری
کہانی کے متوازی جانوروں اور پرندوں کی کہانی بھی ہے۔ جس کے آخر میں گدھ کو پرندوں
کی دنیا سے نکلنا پڑتا ہے۔ وہ اعتراف جرم کرتا ہے اور خود ہی پرندوں کی دنیا چھوڑ دیتا ہے۔
یہ ہے ناول کی کہانی کا خلاصہ جسے مصنف نے بڑی فنی مہارت سے ۵۶۴ صفحات
میں پھیلا دیا ہے۔

ناول کا پلاٹ بہت خوبصورت ہے۔ ابتدا میں کہانی پھیلتی ہے۔ بڑے فطری
بھاؤ کے ساتھ پھیلتی ہے۔ عشق لا حاصل سیمی کو انبار مل کرتا ہے، تو وہ بارغ جناح میں
بایا تترت مراد کے مزار پر پہنچتی ہے۔ اس میں بھی زندگی کا آخری دن وہیں گزارتی ہے اور قیوم
بھی بے ہوش ہونے کے لیے بارغ جناح ہی جا پہنچتا ہے۔ آفتاب ناول کی ابتدا میں مثبت
کردار بن کر سامنے آتا ہے مگر وہ گرائی اور بصیرت سے محروم ہے۔ وہ جب آخر میں سامنے
آتا ہے تو بھی اسی صورت میں۔ اب بھی وہ بصیرت سے محروم ہے۔ وہ سیمی کے
عشق کو سمجھ پایا تھا اور نہ افراہیم کی بصیرت کو۔ ناول کے سمیل، سیمی اور قیوم شرور
سے آخر تک موجود ہیں۔ آفتاب پہلے حصے میں غائب ہوتا ہے مگر آخر میں آمو جو
ہوتا ہے۔ سیمی شاہ ہر وقت قیوم کے ساتھ ہوتا ہے۔ وہ ایک ایسا مکتبہ ہے جس کا
محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

آفتاب، قیوم اور سہیل کو جمعیت کر رکھا ہے۔ یہ ناول پاگل پن کی تھتھوری سے شروع ہو کر بصیرت تک سفر کرتا ہے۔ جس میں پاگل پن کی تین مختلف تصویریں سامنے آتی ہیں۔ سیمی قیوم اور امتل۔ ہر ایک مختلف پس منظر کا حامل ہے۔ مگر ان کا درد ایک سا ہے۔ سیمی اور امتل میں ایک مماثلت ہے۔ سیمی ہمارے خود کشی کرتی ہے۔ امتل اپنے پیارے کے ہاتھوں موت کی دعا مانگاتی ہے اور موت پالیتی ہے۔ قیوم ایک سوا لید ہے۔ مگر اس کا جواب بھی موجود ہے۔ یہ جواب افزا ہم ہے، جو انار ملی کی آخری سیڑھی پر کھڑا ہے، جس کی پہلی سیڑھی پر قیوم کھڑا ہے۔

ناول میں بعض واقعات FANTASY کا تاثر لیے ہوئے ہیں۔ باغ میں نوگزنے کا تصور، کابھت سی چیزوں کا وقت سے پہلے ادراک اور کشت، سبیل کار و حوں کو بلانا۔ پھر ساتیں جی کا قبر میں روحوں سے ملنا اور آخر میں اُن کی قبر کا دھنس جانا اور زندہ ساتیں کا قبر میں دفن ہو جانا۔ ایسے واقعات ہیں، جو حقیقت کی دنیا سے بہت کم تعلق رکھتے ہیں، بلکہ تعلق نہیں رکھتے۔

ناول کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں سیمی شاہ کا کردار ناول کا سب سے اہم کردار دکھائی دیتا ہے۔ سیمی شاہ بے قرار روح ہے۔ وہ بچپن سے بھینٹا نہیں جانتی جو زبردست انا کی مالک ہے۔ اس میں حد درجے کی خود اعتمادی ہے وہ گلیبرگ میں رہنے والے ایک بیوروکریٹ کی لڑکی ہے وہ گھر چھوڑ کر ہوسٹل میں رہتی ہے۔ وہ آفتاب سے پیار کرتی ہے اور اسی میں اپنی جان ہمارے دیتی ہے مگر وہ چاہتی ہے کہ آفتاب کو یہ بتایا جائے کہ وہ بیونا تھی، تاکہ آفتاب اپنے اندر سے جُڑ سکے۔ یہ اس کے عشق کی انتہا ہے۔ کلاس میں بھی وہ اپنی آزادی اور آزاد خیالی کا مظاہرہ کرتی ہے وہ سب سے ہمدردانہ اور دوستانہ رویہ رکھتی ہے۔ اس کے کردار میں کسی بھی امیر طبقے کی فینشن ایبل لڑکی کو دیکھا جاسکتا تھا۔ مگر عشق میں جان ہمارے کا نکل اسے انفرادیت بخش دیتا ہے وہ زبردست قوتِ ارادی کی مالک ہے۔ پڑھائی چھوڑ کر نوکری کر سکتی ہے، نوکری چھوڑ سکتی ہے اور بالآخر زندگی کو تیاگ سکتی ہے۔ اس کے لئے نہ جسم اہم ہے۔ نہ معاشرہ۔ اسی لئے وہ حسمِ قیوم کے حوالے کر سکتی ہے۔ مگر روح نہیں۔ معاشرے سے بھی اُسے زیادہ دلچسپی نہیں۔ وہ اسے بہت اچھی طرح جان چکی ہے۔ خصوصاً گھر میں زندگی کے بارے میں اس کی باتیں ہمیں محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

گہرائی کی حامل میں۔ مثلاً وہ کہتی ہے :

”سانجھی فیملی لائف میں ہر روز گھر کا ہر فرد کچھ نہ کچھ POOL کرتا ہے۔ مالی، جذباتی، روحانی قربانیاں دینا پڑتی ہیں۔ پھر ایک دقت ایسا آتا ہے، جب ہر شخص مندور ہو جاتا ہے کچھ نہ کچھ POOL نہیں کر سکتا۔ یہ SATURATED کیفیت (CRYSTALS) کو جنم دیتی ہے۔ پہلے خاندان محلول ہوگا۔ پھر مانہ دانہ بکھرنے لگتا ہے۔“

(راجہ گدھ، صفحہ: ۲۱۲)

سیسی شاہ بھی گھر کے بکھاڑ سے نکل بھاگنے والا ایک کردار ہے۔ جو بالآخر عشقِ لاعاقل کی قربان گاہ پر قربان ہو جاتی ہے۔ نگر سبیل اور قیوم کی شخصیتوں میں ایک باریک دھماگے کے طرح آخر تک قائم رہتی ہے۔

دوسرا کردار امتل کا ہے۔ وہ طوائف ہے اور ڈھلتی عمر کی ہر طوائف کی طرح وہ بھی اب گیارہ رو گُلرخاں بن چکی ہے۔ وہ اپنی ذات کے بارے میں خاصی بصیرت رکھتی ہے۔ وہ رنگارنگ طبیعت کی مالک ہے۔ وہ اپنے موڈ کی پابند ہے۔ ایسے ہی وہ بہت نڈہبی عورت بھی ہے۔ مزارِ سپردِ عایش مانگنا، مختلف مذہبی تہوار منانا، یہ سب کچھ اسے ایک ٹل کلاس طوائف کا روپ بخش دیتے ہیں۔ وہ اپنے باطن سے واقف ہے، اس لیے جب وہ اپنے بارے میں بتاتی ہے، تو اپنے باطن کے سارے نقاب اُلٹ دیتی ہے۔ وہ اپنے خاوند اور اپنے بارے میں بتاتی ہے:

”اُس کی دکان تھی انارکلی میں کپڑے کی۔ ماں تھی بہنیں۔ بھتیجی ایک پھلی منگیت تھی۔ ایک شادی کے بعد کی غیور تھی۔ اتنی لمبی چوڑی ذات بڑی کی عورتیں تھیں۔ جو آدمی اتنی عورتوں میں بٹا رہے، وہ بیچارہ بھی خالی ہو جاتا ہے۔ اس کی زندگی ساری حصہ پتی میں گزرتی تھی۔ ادھر مجھے عادت نہیں تھی بٹے کے سواول کی۔ ہم تو بچپن سے مرد کے جسمِ دل، روح پر سوار ہونا سیکھتی ہیں۔ ہم جب بھی کسی کو پکڑیں مضبوطی سے پکڑتی ہیں۔ پلوے پلوے پیار سے مجھے نفرت تھی سب جی بے

وہ پھوٹی درجہ رہ کر جسمِ انی لہ لہ لگے۔ مفرد کتب پر مشتمل (مکتبہ) مکتبہ محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل (مکتبہ) مکتبہ

کمر دکوتا بو کر یی تو پھر ایسا کردہ اس کی ساری جائیداد بیک جائے
 اور وہ ہماری چوکھٹ پر بیٹھ کر ساری عمر چلیں پھر تار ہے غفور درزی کی
 طرح ... اس کی بیوی ساری عمر مزاروں پر بھٹکتی پھرے۔ بچے
 یتیموں کی طرح پھریں۔ سرجی ویسے ہر انسان کا جی چاہتا ہے ناکہ
 اس کے چاہنے والے کا کچھ در ہے۔ ہر انسان کے اندر رب جو ہوا سرجی
 ۔ رب اپنے چاہنے والوں کا کچھ رہتے دیتا ہے کبھی؟ سوائے اپنے،
 (راہ گدھ، صفحہ: ۴۳۱)

امثل کو جب چاہا نہیں جاتا، تو وہ FRUSTATED ہو جاتی ہے۔ ادھر ادھر
 لڑتی پھرتی ہے۔ کبھی وہ ستارہ کا ماضی کنگال کر غوش ہوتی ہے اور کبھی کسی کو
 گالیاں دے کر، کبھی مزاروں پر دعائیں مانگ کر اور کبھی اپنے ماضی کے قصے سنا کر۔ وہ
 ایک بھر پور اور جاندار کردار ہے۔

تیسرا کردار سیمل کا ہے۔ کبھی تو وہ ایسا عالم لگتا ہے، جو بہت گہرائی تک اُترا
 ہوا ہے۔ مگر کبھی وہ کیلتے بولتا دکھائی دیتا ہے۔ وہ صرف کیٹ لگتا ہے، جو دوسروں
 کے خیالات اُگل سکے۔ مگر آخر کار وہ ایک بھتوری بناتا ہے۔ رزق حرام سے MUTATION
 ہونے کی بھتوری۔ یہ بھتوری فوک بور سے افذ کی گئی ہے مگر اس کا انداز جدید نفسیات کی
 پیشکش کا ہے۔

سیمل ایک نوجوان پروفیسر کے روپ میں آتا ہے، جو اپنے طالب علموں کو متاثر
 کرنا جانتا ہے۔ وہ دوستانہ برتاؤ کرتا ہے۔ وہ اُن کے ذہن کے درکھوتا ہے۔ مگر کبھی
 اُن کے مزے میں علم کے ایسے کیپول داخل کر دیتا ہے جس سے اُس کا خلوص مجروح ہو جاتا
 ہے، جس کا بالآخر وہ اقرار بھی کرتا ہے کہ اُس نے آفتاب اور سیسی کے تعلق کو توڑنے
 کے لیے محض جذبہ حسد کی تسکین کے لیے آفتاب کے اندر ایسے کیپول داخل کر دیے
 تھے، جنہوں نے اُسے سیسی سے الگ کر دیا تھا۔

سیمل کو روحانیت سے گہری دلچسپی ہے۔ وہ خود بھی روحوں کو بلاتا ہے اور اسی
 مقصد کے لیے سائیں جی کے ڈیرے پر بھی پہنچ جاتا ہے۔ اس کی بھتوری کا محور بھی
 روحانیت ہی ہے۔ وہ یوگا سے بھی دلچسپی لیتا ہے جو روحانیت ہی کی ایک شاخ ہے۔

(چند تصویر تباں، صفحہ : ۱۹۲)

۵۔ مزاحیہ کردار :

یوسفی کے ہاں مزاحیہ کردار ایک سے زیادہ ہیں۔ ان میں سے مرزا عبد الودود اور قاضی عبد القدوس اور کئی دوسرے کردار ملتے ہیں۔ مرزا عبد الودود کا حال یہ ہے :

”مرزا تو بقول کسے غلط استدلال کے بادشاہ ہیں۔ ان کی حمایت و وکالت سے معقول سے معقول کا زنا بے لچر محکوم ہونے لگتا ہے۔“

(بارے آلو کا کچھ بیان ہو جائے، صفحہ : ۶۱)

ایک اور مثال ملاحظہ ہو :

”مرزا کو مبدیٰ فیاض نے حد درجہ محتاط اور وہمی طبیعت و دلالت کی ہے۔ ہمیں یقین ہے کہ انہیں آپ حیات بھی پنا پڑے تو بغیر اُبالے نہیں پٹیں گے۔“

(سیرِ ناناہری اور مرزا، صفحہ : ۵۰)

یوسفی کے ہاں بعض جگہ تو کئی کئی تکنیکیں ایک جگہ اکٹھی ہو گئی ہیں۔ ایسے ٹکڑے مزاح سے معمور ہو رہے ہیں۔ وہاں چنگاریاں نہیں پھلجھڑیاں چھوڑتی ہیں۔ ایک اقتباس دیکھیے :

”ہم خود بیسویں چھیڑوں سے چڑتے ہیں — کرم ملا، پنیر، کبلی، کافی اور کافکا، صورت کا گانا، مرد کا ناچ، گنبدے کا پھول، اتوار کا ملاقاتی، مرضی کا گوشت، پاندان، غرارہ، خوبصورت عورت کا شوہر — زیادہ حد ادب کہ مکمل فہرست ہماری فرہنگہ سے بھی زیادہ طویل اور سری مہری نکلتی گی۔“

(بارے آلو کا کچھ بیان ہو جائے، صفحہ : ۶۱)

اس اقتباس کو دیکھ کر امیر خسرو کے اعلیٰ بے جوڑ کی یاد آتی ہے۔ بہر حال اس عبارت میں تفسیر بھی ہے تقابل بھی، قول محال بھی ہے اور (ALLITERATION) بھی، رعایت لفظی بھی ہے اور موازنہ بھی عرض کئی ایک صفات اور مزاحیہ تکنیکیں ایک ٹکڑے میں اکٹھی ہو گئی ہیں۔ یہی یوسفی کی تکنیک ہے۔

یوسفی کے مزاح میں طنز کا قدس نامہ چلتی ہے۔ وہ پطرس یا فرحت الشریک کی طرح صرف مزاح نگار نہیں۔ اُن کے ہاں طنز کا وار خاصا کارگر ہوتا ہے۔ اُن کا طنز کارگر تو ہوتا

افتخار کا کوئی تحفہ قبول نہیں کرتا۔ یہ ساری باتیں اس میں وہ بصیرت پیدا کرنی ہیں کہ اُسے افزائیم کے سُپر نارمل ہونے کا ادراک ہو جاتا ہے۔

آفتاب، ایک خوبصورت اور ذہین نوجوان کے روپ میں سامنے آتا ہے وہ سچی سے محبت کرتا ہے اور اپنی ”بے“ سے بھی محبت کرتا ہے۔ جب شادی کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے، تو پروفیسر سہیل اُسے جو لیکچر پلاتا ہے۔ وہ اس پر عمل کر لیتا ہے۔ اس کی بصیرت اُس کی انگلی پکڑنے سے محروم ہے جب قیوم اس سے سچی سے عشق کرنے لگتا شادی نہ کرنے کے بارے میں گفتگو کرنا ہے، تو وہ کلیشے بولتا ہے۔ وہ سہیل کے وہ کیپسول اُگلنے لگتا ہے، جو اس نے بڑی مہارت سے اُس کے حلق کے اندر اُتارے تھے۔ اُس کا بیٹا افزائیم سُپر نارمل ہے۔ مگر وہ اس کی حقیقت جاننے سے محروم ہے۔ اس میں بصیرت کی شدید کمی ہے۔ اتنے با بصیرت کرداروں کی موجودگی میں اس کا کردار تاجر کے بیٹے کے کردار کے روپ کے طور پر نمایاں ہوتا ہے۔

عابدہ دیندار قسم کی گھریلو لڑکی ہے۔ چونکہ وہ لڑکی ہے اور شادی شدہ لڑکی ہے اس لئے اسے ایک مرد کا قرب بھی چاہیئے۔ اوز کچھ بھی۔ ایک لڑکی ہونے کے ناطے اسے اپنا جسم سوئپ دیتی ہے۔ مگر اس کی دینداری بالآخر اُسے اس دلدل سے نکال دیتی ہے۔ وہ قیوم سے ہمدردی کرتی ہے اور اسی لئے اپنی بہن کے رشتے کی آفر بھیجتی ہے، مذکورہ کرداروں کے علاوہ بھی ناول میں کش دوسرے کردار موجود ہیں مگر یہ مہمان اداکاروں کی طرح آتے ہیں اور جلد ہی رخصت ہو جاتے ہیں۔ بھابی صولت اور مختار کے کردار بھی عام سے کردار ہیں کوئی انفرادیت نہیں رکھتے۔ صولت ایک گھریلو عورت ہے اور مختار ایک کلرک ٹائپ انسر۔

راجہ گدھ میں ”بانو قدسیہ“ کی فنی بصیرت کے ساتھ وکرمی بصیرت کے بھی خوبصورت نقش و بہود ہیں۔ بانو قدسیہ کا نفسیات کے بارے میں گہرا علم اُن کے ناول کے بشپار صفحات پر بکھرا پڑا ہے سچی، سہیل اور اس کی گفتگو میں بانو کی مگر بصیرت جھلک رہی ہے۔ بانو قدسیہ نے نفسیاتی حقائق کے علاوہ معاشرتی حقائق کو بھی خاصے بصیرت افزا انداز میں پیش کر دیا ہے۔

بانو کو لکھنے کا ڈھنگ آتا ہے۔ اس نے کئی کیفیات کو خلاصے جھٹوس انداز میں

پیشہ کر دیا ہے اور کیفیت کی تحسین پورے سلیقے سے کی ہے۔ ایک مثال ملائے ہوئے ”سیمی جاچکی تھی۔ صرف اس کی خوشبو باقی تھی۔ تار پر سو گھٹنے والے کپڑوں کی طرح چار پائی پر اس کا رومال پڑا تھا اور اس سے جانے والی کی ذات کا کمپیوٹر چل رہا تھا۔ میں نے پہلے تو اس رومال کے باوجود پڑھنے کی کوشش کی۔ پھر مجھے خیال آیا کہ جب تک وہ ایک لاوارث بچے کی طرح چار پائی پر بکلتا رہے گا۔ میں توجہ سے نہ پڑھ سکوں گا۔ میں نے رومال اٹھایا، سونگھا، اس کی تھیں کھولیں۔ پھر اس کی تھیں بالکل ویسے جمائیں جیسے پہلے تھیں۔ پھر اسے پاس رکھ کر پڑھنے لگا۔ لیکن اب رومال بلی کے بچے کی طرح بڑا جاندار ہو گیا تھا۔ وہ نچکے کی ہوا میں پھول رہا تھا۔ شکلیں بدل رہا تھا۔ فضا میں اپنی خوشبو کو آنسو گیس کی طرح پھیلانے جاتا تھا۔ اس کی وجہ سے بار بار میری آنکھیں نمناک ہو جاتی تھیں اور جب میں آنکھیں پونچھ کر دوبارہ اُسے میز پر رکھتا۔ تو وہ پہلے سے زیادہ نڈرا اور کھلتا رہا ہو جاتا۔“

(راجہ گھڑ، صفحہ: ۱۰۰)

بانو قدسیہ نے ناول میں لسانی اعتبار سے بھی خاصے گہرے شعور کا مظاہرہ کیا ہے۔ اُس نے انگریزی اور پنجابی کی آمیزش سے ایک ٹھوس اور دلچسپ زبان پیش کی ہے، جو ناول کے موضوع کے لحاظ سے ضروری تھی۔ امتل کی گفتگو میں پنجابی کے الفاظ زیادہ ہیں۔ اور یونیورسٹی کے پروفیسر سمیل اور ایم۔ اے کے طلبہ کے مکالموں میں انگریزی کے الفاظ زیادہ ہیں۔ اس لیے ناول کے مکالمے فطری اور جاندار ہیں۔ بہر حال یہ ناول مختلف حوالوں سے گہری فکری اور فنی بصیرت کا حامل ناول قرار دیا جاسکتا ہے۔

کتابیات

اُردو کتب :-

۱۹۵۸ء	اسلام آباد	فردا نشر	آفتاب اقبال شمیم
س / ن	کراچی	ادب اور نظریہ	آل احمد سرور
۱۹۵۵ء	دہلی	تنقید کیا ہے	آل احمد سرور
۱۹۸۳ء	لاہور	اوزان اقبال	ابوالعجاز حفیظ صدیقی
۱۹۸۵ء	اسلام آباد	کشاف تنقیدی اصطلاحات	ابوالعجاز حفیظ صدیقی
۱۹۵۴ء	لاہور	غزل اور متغزلین	ابواللیث صدیقی
۱۹۵۴ء	ملیکوٹھ	لکھنؤ کا دبستان شاعری	ابواللیث صدیقی
۱۹۶۴ء	لاہور	۱۹۶۳ء کے منتخب افسانے	احمد رفیق (مرتب)
۱۹۸۳ء	اسلام آباد	اجنبی موسم میں ابابیل	احمد شمیم
س / ن	ماڈر ایڈیٹرز لاہور	جانان جانان	احمد فزان
۱۹۷۷ء	لاہور	۱۔ محراب	احمد شتاق بہیل (مرتبین)
۱۹۷۶ء	لاہور	۲۔ محراب	احمد شتاق بہیل (مرتبین)
۱۹۸۱ء	لاہور	۳۔ محراب	احمد شتاق بہیل (مرتبین)
۱۹۸۲ء	لاہور	۴۔ محراب	احمد شتاق بہیل (مرتبین)
۱۹۸۳ء	لاہور	۵۔ محراب	احمد شتاق بہیل (مرتبین)
۱۹۸۵ء	لاہور	۶۔ محراب	احمد شتاق بہیل (مرتبین)
۱۹۷۴ء	لاہور	کپاس کا پھول	احمد ندیم قاسمی
۱۹۷۹ء	کراچی	قصہ نئی شاعری کا	احمد ہمدانی
۱۹۷۶ء	لاہور	دیوان غالب	اسد اللہ خان، مرزا غالب
		(مرتبہ: ڈاکٹر سید معین الرحمن)	
۱۹۵۸ء	لاہور	کلیات امغر	امغر گوندوی

۱۹۶۶ء	لاہور	نئی شاعری	انتخاب (مرتب)
۱۹۸۵ء	قومی کتب خانہ لاہور	زندگی	انتخاب حق
۱۹۷۷ء	لاہور	کلیات اقبال اردو	اقبال
۱۹۷۰ء	لاہور	خسرو سمن کی نظمیں	اقبال صلاح الدین
۱۹۷۲ء	لاہور	کلیات غزلیت خسرو جلد اول	اقبال صلاح الدین (مرتب)
۱۹۸۶ء	لاہور	ادب مکمل	الطاف احمد قریشی
۱۹۸۵ء	کراچی	مدرسہ عالی	الطاف حسین حالی
		(مرتب: ڈاکٹر عابد حسین)	
س/ن	لاہور	دیوان حالی	الطاف حسین حالی
۱۹۵۳ء	لاہور	مقدمہ شعور شاعری	الطاف حسین حالی
		(مرتب: ڈاکٹر وحید قریشی)	
س/ن	ہجرہ انٹرنیشنل پبلشرز لاہور	حیات جاوید	الطاف حسین حالی
۱۹۴۸ء	کلکتہ	مشنوی نہ سپر	امیر خسرو
		(مرتب: ڈاکٹر وحید مرزا)	
۱۳۳۳	دہلی	دیباچہ دیوان معزۃ الکمال	امیر خسرو
۱۹۸۳ء	لاہور	لبتی	انتظار حسین
۱۹۸۳ء	لاہور	علامتوں کا زوال	انتظار حسین
۱۹۶۹ء	کراچی	غالب نام آور	انجمن ترقی اردو
۱۹۸۶ء	لاہور	تلاش وجود	انور سجاد
۱۹۷۵ء	سرگودھا	اختلافات	انور سدید
۱۹۸۵ء	کراچی	اردو ادب کی تحریکیں	انور سدید
۱۹۷۸ء	لاہور	نصورت	انیس ناگی
۱۹۸۶ء	لاہور	مذاکرات	انیس ناگی
۱۹۶۹ء	لاہور	نیا شعری افق	انیس ناگی
۱۹۸۷ء	لاہور	غزل ایک شاعر ایک ادراک لاہور	انیس ناگی

محکم دلائل و براہین سے مزین متنوع و منفرد کتب پر مشتمل مفت آن لائن مکتبہ

انیس ناگی	سعادت حسن منٹو	لاہور	۱۹۸۶ء
انیس ناگی	نذیر احمد کی ناول نگاری	لاہور	باروم — ۱۹۸۱ء
انیس ناگی	زرد آسمان	لاہور	۱۹۸۷ء
انیس ناگی	بے خوابی کی نظمیں	لاہور	۱۹۸۷ء
انیس ناگی (مرتب)	نئی شاعری	لاہور	۱۹۸۷ء
انیس ناگی (مرتب)	میراجی کی نظمیں	لاہور	۱۹۸۷ء
اے۔ بی اشرف	ادب اور سماجی عمل	ملتان	۱۹۸۰ء
اے۔ بی اشرف	کچھ نئے اور پرانے افسانہ نگار	ملتان	۱۹۸۷ء
اے حمید	اردو شعر کی داستان	لاہور	س/ن
اے حمید	اردو نثر کی داستان	لاہور	س/ن
بازو قدسیہ	راجہ گدھ	لاہور	طبع چہانم — ۱۹۸۸ء
پاشا رحیم، آمنہ مشفق، مشفق خواجہ	تخلیقی ادب ۱	کراچی	۱۹۸۰ء
پاشا رحیم، آمنہ مشفق، مشفق خواجہ	تخلیقی ادب ۲	کراچی	۱۹۸۰ء
پاشا رحیم، آمنہ مشفق، مشفق خواجہ	تخلیقی ادب ۳	کراچی	۱۹۸۳ء
پاشا رحیم، آمنہ مشفق، مشفق خواجہ	تخلیقی ادب ۴	کراچی	۱۹۸۵ء
پاشا رحیم، آمنہ مشفق، مشفق خواجہ	تخلیقی ادب	کراچی	۱۹۸۵ء
پریم چند	مہترین انسانے	لاہور	۱۹۷۵ء
تبسم کاشمیری	(مرتب :- ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا)		
جابر علی سید	جدید اردو شاعری میں علامت نگاری	لاہور	۱۹۷۵ء
جمیل جالبی	تفہیم اور برزوم	ملتان	۱۹۸۲ء
جمیل جالبی	پاکستانی کچھ	کراچی	۱۹۷۴ء
جمیل جالبی	تفہیم اور تجربہ	کراچی	۱۹۷۷ء
جمیل جالبی	ن۔ م۔ راشد	کراچی	۱۹۸۶ء
جمیل جالبی	تاریخ ادب اردو جلد اول	لاہور	۱۹۷۵ء

۱۹۸۲ء	لاہور	تاریخ ادب اردو جلد دوم	جمیل جالبی
۱۹۵۷ء	لاہور	سنائزے	جیلانی کامران
۱۹۶۲ء	لاہور	نقش کف پا	جیلانی کامران
۱۹۷۴ء	لاہور	دستاویز	جیلانی کامران
۱۹۶۲ء	لاہور	تنقید کا نیا پس منظر	جیلانی کامران
۱۹۶۷ء	لاہور	نئی نظم کے تقاضے	جیلانی کامران
س/ن	لاہور	افسانے کا منظر نامہ	حامد بیگ مرزا
۱۹۶۲ء	کراچی	داستان تاریخ اردو	حامد حسن تادری
۱۹۸۲ء	لاہور	اردو میں ایہام گوئی کی تحریک	حسن اختر ملک
س/ن	لاہور	نغمہ زار	حفیظ جانندھری
۱۹۷۵ء	دہلی	سلاطین دہلی کے جیسا	خلیق نظامی
۱۹۶۷ء	کراچی	مثنوی گلزار نسیم	دیشامی نسیم
		(مرتب: وقار عظیم)	
س/ن	لاہور	تاریخ ادب اردو	رام بابو سکینہ
		(ترجمہ: مرزا محمد عسکری)	
۱۹۷۹ء	کراچی	جدید اردو غزل	رشید احمد صدیقی
۱۹۸۷ء	لاہور	جدید اردو غزل	رشید احمد صدیقی
		(مرتب: ڈاکٹر سید معین الرحمن)	
س/ن	لاہور	غالب کی شخصیت اور شاعری	رشید احمد صدیقی
۱۹۸۱ء تا ۱۹۸۲ء	راولپنڈی	پاکستانی ادب جلد اول تا چہارم	رشید امجد، فائق علی (مرتبین)
۱۹۸۵ء	لاہور	اقبال کی طویل نظمیں	رفیع الدین ہاشمی
۱۹۸۲ء	لاہور	ریاضتیں	ریاض احمد
۱۹۸۶ء	لاہور	دریاب	ریاض احمد
۱۹۶۷ء	لاہور	۱۹۶۷ء منتخب افسانے	ریاض احمد چودھری
۱۹۷۵ء	کراچی	پاکستان میں تہذیب کا ارتقاء	سبط حسن

۱۶۶۶ء	لاہور	تہذیب و تہذیب	سجاد باقر رضوی
۱۹۷۱ء	لاہور	مغرب کے تنقیدی اصول	سجاد باقر رضوی
۱۹۷۶ء	کراچی	رشتہ نشانی	سجاد ظہیر
۱۹۸۲ء	کراچی	اکائی	سلیم احمد
۱۹۸۲ء	کراچی	نئی نظم اور پورا آدمی	سلیم احمد
۱۹۷۱ء	کراچی	غلاب کون	سلیم احمد
۱۹۷۶ء	لاہور	افسانہ حقیقت سے علائق	سلیم اختر
۱۹۸۱ء	لاہور	سرچشے	سہیل احمد
۱۹۸۲ء	لاہور	طرزیں	سہیل احمد
۱۹۸۷ء	لاہور	ایک موسم کے پرندے	سہیل احمد
۱۹۸۰ء	کراچی	سندھ میں اردو	شاہد بیگم
س/ن	لاہور	شعر العجم جلد چہارم	بشیر نعمانی
۱۹۸۰ء	لاہور	دجلہ	شفیق الرحمن
۱۹۸۳ء	لاہور	انسان سخن اور شعری تئیں	شمیم احمد
۱۹۷۷ء	کوئٹہ	۲ + ۲ = ۵	شمیم احمد
۱۹۸۳ء	کوئٹہ	برش قلم	شمیم احمد
۱۹۸۶ء	لاہور	کمانی کے پانچ رنگ	شمیم حفی
۱۹۸۳ء	لاہور	فراق شخص اور شاعر	شمیم حفی (مرتب)
۱۹۸۷ء	لاہور	بال جبریل کا تنقیدی مطالعہ	صدیق جاوید، ڈاکٹر
۱۹۷۱ء	لاہور	مرثیہ بعد انیس	مفرد حسین، ڈاکٹر سید
۱۹۶۹ء	لاہور	ہریضامہ (حصہ اول، دوم، سوم)	صلاح الدین احمد
۱۹۶۹ء	لاہور	تاریخ فیروز شاہی (اردو ترجیم)	ضیاء الدین برنی
۱۹۶۶ء	لاہور	گلکتاب	ظفر اقبال
۱۹۶۵ء	لاہور	اصول تنقید ادبیات	عابد علی عابد
۱۹۶۶ء	لاہور	برش قلم	عابد علی عابد